

arshungarica

42. ÉVFOLYAM 2016 | 2

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata

Törékeny érték.
A gipsz a 19-20. századi múzeumi
és oktatási gyakorlatban. I.



Törékeny érték.

A gipsz a 19-20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban

Katona Júlia–Székely Miklós

Előszó

109

Művészet- és gyűjtéstörténet

Bognár Zsófia–Rózsavölgyi Andrea

Adalékok a Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszmásolat-gyűjteményének történetéhez: kezdetek, kialakulás, koncepciók

111

Andó Géza–Baku Eszter

„Ne bánts d a gipszet!”

127

A Szépművészeti Múzeum szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteményének felmérése és katalogizálása

Szőcs Miriam

A freibergi Aranykapu gipszmásolat-beépítésének története a Román Csarnokban

139

Szőcs Miriam–Vasáros Zsolt

A Szépművészeti Múzeum egykori szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteménye ma, holnap

148

Minta és modell az oktatásban

Katona Júlia

Gipszminták a rajzoktatásban

157

A Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola egykori gipszgyűjteménye

Székely Miklós

Az egykori Zalatnai Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola gipszgyűjteménye

169

Salamon Gáspár

Az anyagszerűség és a gipsz konfliktusa Maróti Géza oktatási programjaiban

183

Albert Ádám–Káldi Richárd–Pusztai Barbara

Gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok használata az oktatásban a tanszékek közötti együttműködés keretében a Magyar Képzőművészeti Egyetemen

194

Előszó

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet és a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény (MKE – Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium) közös konferenciát rendezett 2016. február 19-én *Törékeny érték: a gipsz a 19–20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban* címmel. Az egynapos tanácskozás célja a gipsz sokrétű felhasználásának és szerepének bemutatása volt a 19–20. századi magyar múzeumi és oktatási gyakorlatban. A gipsz művészeti és múzeumi alkalmazásának kutatása az utóbbi évek erősödő jelensége a nemzetközi tudományosságban, számos tudományos szimpózium tárgyalja a témát különféle nézőpontokból. Csatlakozva a külföldi konferenciákhoz, a gipszmásolatok, gipszgyűjtemények iránti fokozódó érdeklődéshez, a *Törékeny érték* konferencia szervezősekor egyik fő célkitűzésünk volt, hogy átfogó képet kapjunk a hazai gyűjteményekben őrzött gipsztárgyakról, állapotukról, helyzetükről, feldolgozottságuk mértékéről, jövőjükéről, illetve kirajzolódjanak a vakfoltok, hiányos területek mind a múzeumi, mind az oktatási gipszgyűjtemények esetében. A konferencia szekcióiban a gipszmásolatokat múzeumi környezetben, a gipszmásolatok és -modellek útját a középítkezésektől a közgyűjteményekig, valamint a gipszmintákat oktatási környezetben vizsgáló előadások szerepeltek.

Az *Ars Hungarica* 2016. évi második és harmadik száma a konferencián elhangzott előadásokból szerkesztett tanulmányokat és korábban még nem publikált, gipsz- emlékekkel kapcsolatos forrásközléseket tartalmaz. A múzeumi és oktatási témájú második lapszám tanulmányainak első egysége az ország legjelentősebb képzőművészeti gyűjteménye, a Szépművészeti Múzeum gipszmásolatainak beszerzését, azok későbbi sorsát, valamint jövőjük alakulását tárgyalja. A szobrászat történetének bemutatását szolgáló gipszmásolat-gyűjte-

mény kialakulását mutatja be Rózsavölgyi Andrea és Bognár Zsófia tanulmánya, Szócs Miriam pedig egy esettanulmányon keresztül világítja meg a gyűjteményépítés mechanizmusait. A gyűjtemény jelenlegi helyzetét, az ország több intézményében szétszóródott állományát veszi számba Andó Géza és Baku Eszter kitekintése. A jövő útjait, a múzeum felújítását és a külső raktárak elkészülte utáni lehetőségeket a kurátor Szócs Miriam és az építész Vasáros Zsolt írása mutatja be.

A tanulmányok másik csoportja a gipszek oktatási felhasználását tárgyalja. Katona Júlia tanulmánya a magyar művészeti oktatás intézményeiben őrzött gipszanyag elemzését a Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium és Kollégium muzeális gyűjteményében, a Schola Graphidis Művészeti Gyűjteményben található középfokú művészeti oktatást támogató, az utóbbi években rendszerezett és számba vett gipsztárgyak elemzésével kezdi. A gipszek oktatási célú felhasználásának elterjedtségéről és oktatásban betöltött változatos lehetőségeiről szól Székely Miklós tanulmánya a zalatnai egykori Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola pár évvel ezelőtt megmentett gipszgyűjteménye kapcsán. Salamon Gáspár tanulmánya a gipsz oktatási és épületplasztikai lehetőségeinek határait feszegető Maróti Géza teoretikus és gyakorlati tevékenységét mutatja be. Albert Ádám, Káldi Richárd és Pusztai Barbara a Magyar Képzőművészeti Egyetem mindaddig feltáratlan oktatási gipszmintagyűjteményét elemzik.

A múzeumi és oktatási szerep mellett a gipszhasználat az építészet területén vált különösen jelentőssé, ezt a szerepet mutatják be a harmadik lapszám írásai a korszak két jelentős fővárosi középítkezése köré szervezve. Sisa József a budapesti Országházhoz készült gipszmodellek történetét és szerepét elemzi részletesen. Az előzőekben bemutatott új középület után egy egyházi épület felújításának ismertetése következik

két, egymásra épülő tanulmányon keresztül. Farbakyné Deklava Lilla a budavári Nagyboldogasszony-templom (Mátyás-templom) Schulek-féle átépítésének dokumentumain és tárgyi emlékein keresztül értelmezi a gipszminták felhasználását. Módy Péter a templom építése során az Országházhoz hasonlóan felhasznált és szerencsésen fennmaradt gipszmodell restaurálásának tapasztalatait mutatja be. A középipítkezésekről a korszak gyakorlata alapján a gipszmodellek és -minták gyakran oktatási és közgyűjteményekbe kerültek. A konferencia tanulmányait két forrásközlés egészíti ki. Havasi Krisztina és Végh András a Mátyás-templom középkori kőfaragványainak gipszmásolatainak és a Schulek Frigyes-féle helyreállításból historizáló gipszmintáinak 2006-os állapotfelmérését és katalógusát adják közre.

Papp Júlia az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola gipszgyűjteményének történetével kapcsolatos forrásokat közli.

A meglévő eredmények bemutatásával és a hiányosságokat körvonalazva, bízunk benne, hogy ezzel a dupla tanulmánygyűjteménnyel lendületet adhatunk a gipszmásolatok, gipszminták történeti kutatásához és restaurálásuk mellett a hazai gipszgyűjtemények muzeológiai szempontú feldolgozásához.

Katona Júlia, Székely Miklós

Adalékok a Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszmásolat-gyűjteményének történetéhez: kezdetek, kialakulás, koncepciók

2015-ben került sor a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokának teljes kiürítésére (1. kép), amely a figyelmet a múzeum régóta elzárt középkori és reneszánsz gipszmásolatokból álló gyűjteményére irányította. Ez a gyűjtemény fiatalabb és kisebb antik „testvérénél”, és bár más utat járt be az idők során, mégis hasonlóan hányatott sorsú volt. A tanulmány e másolatgyűjtemény kialakulásának és történetének áttekintésére vállalkozik: kik és miért szorgalmazták létrejöttét, milyen elképzelések, hatások érvényesültek létrejöttékor, hogyan kapcsolódott ez a korabeli, külföldön létrejött gipszgyűjteményekhez, valamint kitér a megrendelésekre, a nagy csarnokok, terek középkori és reneszánsz gipszmásolatokkal való berendezésére, kiállításuk módjára és ezeknek a hazai sajtóban is tükröződő korabeli megítélésére.

Előképek, minták

A 19. század múzeumi szférájának jellemző törekvése volt a korábban elterjedt antik gipszmásolatok mintájára a középkori és reneszánsz másolatgyűjtemények létrehozása. A kifejezetten múzeumi keretek között „virágzó” műfaj gyors elterjedését és kanonizációját két jelentős tényező befolyásolta. Az egyik a South Kensington Museum (ma Victoria and Albert Museum) létrejötte körül bábáskodó Henry Cole nevéhez fűződik, aki 1867-

ben életre hívta a The Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries intézményét. Az egyezmény egyfajta „csereszerződés” volt, amelynek értelmében gipszmásolatokat cserélhettek és önthettek szabadon egymás műtárgyairól múzeumok, gyűjtemények. Ez szükségszerűen magával hozta a mesterművek egyfajta kánonját is: innen eredeztethető a 19. század végi nagyobb múzeumi gipszgyűjtemények hasonlósága.¹

A másik a berlini gipszöntőműhely volt, amely nagyipari mennyiségben biztosította Európa közgyűjteményei számára a legismertebb szobrok másolatait.² Termelésének előfeltétele volt a Wilhelm von Bode nevéhez fűződő kultúrdiplomáciai siker. Ennek köszönhetően az olasz kormány feloldotta a nemzeti műemlékek védelmére bevezetett másolási tilalmat, ami felgyorsította az európai múzeumok által áhított műalkotások másolatainak szétterjedését és a berlini, milánói, római, firenzei *formatore*-műhelyek iparszerűvé növekvő termelését. Bode viszonya a gipszmásolatokhoz azonban mindvégig ambivalens maradt, amelyet emlékirata, a *Mein Leben* egyik keserű visszaemlékezése is tükröz. Bode ebben sajnálkozva veti fel, hogy a múzeumgyarapítás hőskorában, egyik angliai körútján lehetősége lett volna jóval áron alul hozzájutnia Sir Thomas Lawrence híres Michelangelo- és Raffaello-rajzaihoz, ám kérését legfelsőbb, minisztériumi szinten utasították vissza: a kívánt összeget ugyanis klasszikus gipszmásolatok beszerzésére különítették el.³

1 Pamela BORN: The Canon is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections. *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America*, 21. 2002/2. 8.

2 Az eredeti katalógusok ma digitalizálva elérhetőek, számos alkotást a Szépművészeti Múzeum is e katalógusokból rendelt. URL: <http://www2.smb.museum/GF/index.php> Letöltés ideje: 2012. december 9.

3 Wilhelm von BODE: *Mein Leben*, I. Berlin, Nicolai, 1997. 71. Idézi: Jeremy WARREN: Bode and the British. In: *Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft*, 38. Kennerchaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode. Hg. von Thomas W. GAERTGENS–Peter-Klaus SCHUSTER. Berlin, Mann Verlag, 1996. 122.



1. A Román Csarnok a gipszmásolatok elszállítása és a restaurátori felmérés közben, 2015
Budapest, Szépművészeti Múzeum (Fotó: Rózsavölgyi Andrea)

Egy megkésett gyűjtemény

A 19. századi európai és egyesült államokbeli, akkor elfogadottnak számító gipszgyűjteményezési irányvonalhoz⁴ szervesen kötődik Pulszky Ferenc elképzelése, amely a Magyar Nemzeti Múzeumban létrejött antik gipszgyűjteményben öltött testet. A középkori és reneszánsz gipszmásolatok életre hívásának kezdeti ötlete, legalábbis papíron, szintén Pulszky Ferenc személyéhez köthető. Az antik gipszgyűjteményhez is kapcsolódó forrásanyagot Szentesi Edit egyik tanulmányából⁵ ismerjük. Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter sajtóban megjelenő nyílt levelet intézett Pulszky Ferenchez 1884-ben, amelyben eredeti festmények helyett másolatok vásárlására buzdít, és az ügyben szakmai tanácsadó testület felállítását kéri.⁶ A tanácskozást a témában Pulszky Ferenc 1885 elején hívta össze, és Trefort javaslatára nyílt levélben válaszolt, amelyben már nemcsak festmények másolatairól esett szó: „A szobroknak gipsz-leöntései sokkal hivebben adják vissza az

eredetieket, mint az olaj-másolatok az eredeti képeket, a muzeumban létezik már egy gyűjteménye a szobrászat remekeinek gipszben, csak hogy ezek kizárólag a görög művészetet illusztrálják. Szükséges volna ezeket a renaissance nagy mesterei és Michel Angelo remekeinek gipsz-öntvényeivel kiegészíteni, midőn azok a felépítendő galeria épületbe át fognak vitetni.”⁷

A témához kapcsolódik a külügyminisztériumhoz befutott és a kultuszminisztériumba átirányított ajánlatra írt levél, amelyet Trefort nevében Szalay Imre államtitkár fogalmazott Pulszky Ferencnek 1886 őszén: azt kérdezte, nem venne-e a Magyar Nemzeti Múzeum egy *Colleoni-lovasszobor* másolatot a berlini múzeumtól 2000 forintért. Pulszky válasza az volt, hogy a másolatot bár értékesnek tartaná megszerezni, „csak hogy oly emberfeletti nagyságú hogy azt a muzeum helyiségeiben felállítani képes nem vagyok míg Excellenciád nem teremthet oly helyiségeket, melyekben evvel együtt Michel-Angelo és Donatello remek művei is kiállíthatók volnának”.⁸ A ténylegesen csak később kialakuló gyűjteményben mind *Colleoni lovasszobra*, mind Michelangelo és Donatello alkotásai helyet kaptak. Ezzel párhuzamosan, az Ezredéves kiállításra megszületett a gyűjtemény magyar vonatkozású részének is az ősmagja – a nevezetes magyar középkori és reneszánsz építészeti és szobrászati elemekről rendelt gipszmásolatokkal.⁹

Pulszky Károly, Pulszky Ferenc fia, az Országos Képtár vezetője 1894-es Szépművészeti Múzeum-konceptiójában az alábbiak szerint határozta meg a jövőbeli szoborgyűjteményt: „Így tehát azon helyzetben volnánk, hogy a plasztikai művészetnek legfőbb alkotásait, az egyiptomiaktól kezdve a 19. századig bemutatnánk. Emellett még egész sorát lehet megszerezni az eredeti műveknek. Ez által a gipsz-öntvénytörzsekkel kellő megértése és a plasztika művészetének teljes ismerete lehetővé lesz a múzeum látogatói számára. A legtöbb helyütt, az illető intézmények fejlődése következtében, mondhatnánk a párizsi gipszöntvény gyűjteményeken kívül a plasztika története összefüg-

4 Az amerikai múzeumi gipszgyűjtési hagyományokhoz lásd bővebben: BORN 2002 (lásd 1. jegyzetben), valamint ALAN WALLACH: *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1998. 38–56. Az antik gipszgyűjtemény történetét Szentesi Edit több, részletes tanulmányban foglalta össze, például: SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában: I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 1–94.

5 SZENTESI Edit: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények Budapesten a 19. század utolsó harmadában*. Előadás. 2005. Oldalszám nélkül. Lásd http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/Szentesi-

Gipsz.htm Letöltés ideje: 2016. február 2.

6 *Nemzet*, 1884. október 23. 293. Idézi SZENTESI 2005 (lásd 5. jegyzetben).

7 Idézi SZENTESI 2005 (lásd 5. jegyzetben).

8 Keleti Gusztáv meghívója Pulszky Ferenc tanácskozására. Idézi SZENTESI 2005 (lásd 5. jegyzetben), valamint SZENTESI Edit: Görög szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század harmadik harmadában. *Ókor*, 5. 2006/1. 25.

9 Melyeknek egy része az Ezredéves kiállításról közvetlenül, egy része pedig később, a Magyar Nemzeti Múzeumon keresztül jutott a Szépművészeti Múzeum gyűjteményébe. SZENTESI 2005 (lásd 5. jegyzetben).

gően sehol nem tanulmányozható. Azon összeggel, mely itt javasoltatik (gipszöntvényekre és eredeti alkotásokra egyaránt 500 000 Ft!) kétség kívül a plasztikának egy olyan gyűjteményét lehetne összeállítani, amely éppen összeállításánál fogva a művelt kontinensen páratlan lehetne.”¹⁰

Pulszky Károly tervezetéből kitűnik, hogy nem választotta külön sem az eredeti műalkotások és a másolatok, sem a magyar és nemzetközi anyag bemutatását egymástól, kizárólagosnak tartotta a plasztika történetét teljességében bemutató kollekció létrehozását. Pulszky Károly a gipszöntvények beszerzésére 500 000 forintot szánt volna. Benyújtott javaslatában a gipszvásárlásra igényelt összeg feltűnően magas volt az egész múzeum gyűjteménygyarapítását tekintve: az országgyűlés elé már a Wekerle Sándor vezette minisztérium által csökkentett költségvetésigény került. Wekerle a gipszekre és eredeti plasztikákra szánt összeget összevonta, és 650 000 forintban maximálta, amire végül az országgyűlés Millenniumi Bizottsága félmillió forintot szavazott meg. Ez utóbbi határozat már gipszgyűjteményekre külön nem is tért ki.¹¹

Pulszky Károly 1896. február 2-án bekövetkezett felfüggesztése után a plasztikai gyűjtemény és ezzel együtt a gipszek beszerzésének sorsa bizonytalanná vált. Végül Kammerer Ernőt nevezték ki, aki 1896. május 22-től felelt kormánybiztosként az új múzeum gyűjteményezési politikájáért, szerzeményezési és építési munkálataiért. A jogász végzettségű Kammerer mellé a Berlinben képzett Térey Gábort 1897-ben nevezte ki Wlassics Gyula miniszter múzeumőrnek. Formálisan Térey legfontosabb feladata a metszetgyűjtemény kezelése lett, de gyakorlatilag Kammerer első számú szakmai

tanácsadója, távolléte esetén a múzeum és a szervezési munkálatok tényleges irányítója is volt egyben.¹² Ezért kísérté el a kormánybiztost és Rauscher Lajos műegyetemi tanárt 1897 szeptemberében arra a hathetes európai körútra, amely során szigorúan szakmai alapon a leendő Szépművészeti Múzeum épülete, szerkezete, gyűjteményezési stratégiája szempontjából látogattak meg hatvanöt múzeumot, melyek között a South Kensington múzeum, a berlini Altes és Neues Museum és az amszterdami Rijksmuseum is szerepelt. Ezek a korszak legnagyobb méretű szobrászati másolatgyűjteményeivel, gipszkollekcióival rendelkeztek.¹³

1899-ből származik Térey Gábor jelentése a múzeum berendezésének előkészítő fázisáról. Az iratból kiderül, hogy a múzeumban elhelyezni kívánt plasztikai berendezés kialakítására személyesen felkért tanácsadó nem más volt, mint Georg Treu,¹⁴ a nagy gipszgyűjteménnyel rendelkező drezdai Albertinum vezetője.¹⁵

Az európai múzeumlátogató körúttal összeolvasva ezeket a töredékinformációkat, nem nehéz elképzelni, hogy Kammerer és Térey előtt milyen példák lebegtek a gipszgyűjtemény kialakításakor. Emellett fontos még név szerint megemlíteni a Téreyvel szoros szakmai kapcsolatban álló Wilhelm von Bodét, akinek elképzelései, gyűjteményezési politikája ugyancsak formáló erővel hathatott a gipszgyűjtemény létrejöttükre.¹⁶ Ezek az elgondolások, koncepciók leginkább ott találhattak értő, befogadó közegre, ahol a gyűjteményezés és a múzeumügy épp kezdte kinőni gyermekbetegségeit, ahol szakmai koncepció alapján, tervszerűen zajlott a gyűjtemény műtárgyanyagának bővítése, és szükség volt hiánypótlásra-hézagpótlásra az egyes gyűjteményrészekben belül.¹⁷ Térey 1897-ben találkozott Bodéval sze-

10 Tóth Ferenc közli a Szépművészeti Múzeum Irattárának jelzet nélküli dokumentumát. Tóth Ferenc: Pulszky Károly tragédiája új dokumentumok tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007/2. 245.

11 Tóth Ferenc: *Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 45–46. A gipszvásárlásra szánt összegeket és a végleges összegeket lásd e tanulmány mellékletében.

12 RADVÁNYI Orsolya: *Térey Gábor, 1864–1927. Egy konzervatív újjító a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006. 25.

13 A tanulmányút részletes programját lásd Tóth 2012 (lásd 11. jegyzetben). 66–70.

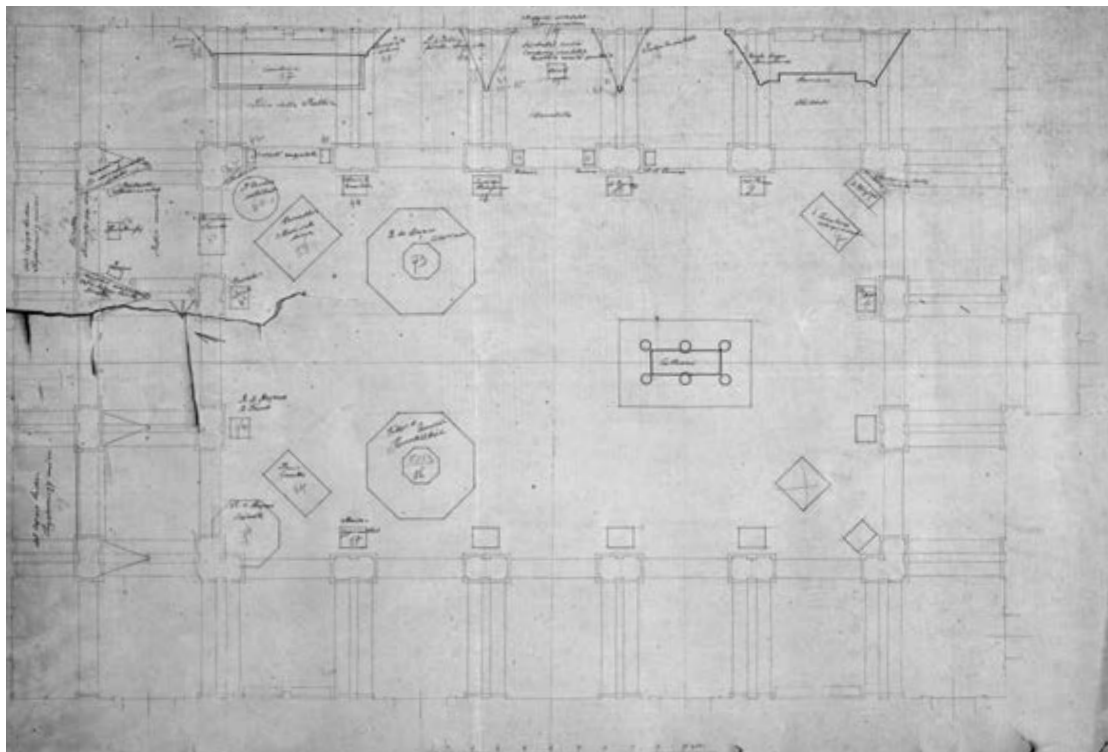
14 „A képtár összes terveit Wysmann A. W. amszterdami műépítész-szel, juryknk volt tagjával és az amszterdami Gemeente-Museum építőjével dolgoztam át [...] a plasztika berendezése szempontjából Dr. Treu György, a drezdai Albertinum építetője és berendezője [...]” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 671/1899. Georg Treu neve több gipszgyűjteménnyel is összefüggésbe hozható. Az irányítása alatt álló Albertinumén kívül legfontosabb a Puskin Múzeum, amelynek monumentális másolatgyűjteményének kialakításában

Ivan Cvetajev tanácsadója volt. Tobias BURG: Building a Small Albertinum in Moscow: the Correspondence between Georg Treu and Ivan Tsveyaev. In: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Ed. by Rune FREDERIKSEN–Eckart MARCHAND. (Transformationen der Antike, 18.) Berlin, De Gruyter, 2010. 548.

15 Lásd e lapszámban Szőcs Miriam tanulmányát a drezdai Albertinumtól rendelt freibergi *Aranykapu* kapcsán.

16 A középkori, reneszánsz és a keleti, valamint a nemzeti művészeti alkotások tudatos egymás mellé helyezése, a bemutatásukban történő univerzalizásra törekvés, ezek harmonikus rendezése Bode elgondolásának alapkövei. Fontos kiemelni műgyűjtőkkel kiépített kapcsolatrendszerét is, amelynek segítségével eredményesen gyarapította az általa vezetett berlini Kaiser-Friedrich-Museum (ma Bode Museum) gyűjteményét is.

17 SINKÓ Katalin: Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között”. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 26. (A Magyar Nemzeti Galéria Kiadványai, 2009/5.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2008 [2009]. 27.



2. **Térey Gábor:** A Reneszánsz Csarnok alaprajza, gipszmásolatokkal, 1901, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Irattár (Fotó: Radványi Orsolya)

mélyesen, de tudjuk, hogy már 1892 óta levelezésben álltak egymással.¹⁸

Wlassics Gyula 1900-ból származó miniszteri jelentése a témában bízakodó a tervezett helyiségek mérete és a gyűjtemények jövőbeli gyarapodása okán.¹⁹ Írásában a létesítendő gipszgyűjtemény kapcsán azt is meghatározta, hogy mely alkotások másolatának megszerzése szükséges, amelyek közül a későbbiek során számos darabot meg is rendeltek.²⁰ „Mert ezen osztály, ha egyszer teljes lesz, másolatokban és eredetiekben a szobrászat fejlődését a legősi emlékektől

a görög, római művészeteken át, az ókeresztény, román, góth, renaissance, újabb időkön keresztül napjainkig fogja mutatni, az építészet pedig részint oly minőségben, mikor az a plastika kiegészítő részét képezi, decoratív és constructiv elemeiben, másolatok, modellek és felvételek alakjában, szintén egész fejlődésében találandja sorozatos bemutatását jellegzetes alkotásaival.”²¹

A jelentésben négy csarnok terve rajzolódott ki, amelyekben a kora középkortól a barokkig került volna bemutatásra az egyetemes és magyar szobrászati anyag.

18 Szakmai tanácsokkal segítették egymást, tudományos kérdéseket vitattak meg, műkincsvásárlások előkészítése kapcsán váltottak leveleket, vagy egyes művek szerzősége miatt. RADVÁNYI 2006 (lásd 12. jegyzetben). 118, 189–413. Továbbá a Régi Szobor Gyűjtemény *Másolatok leltárkönyve* listáján szinte minden művész neve mellett szerepel, hogy a „Bode-Bruckmann” könyvben hol található az eredeti műalkotások fotói. Ez megerősíti azt a feltételezést, hogy a Bode által számba vett szobrászati alkotások erősen befolyásolhatták a gipszgyűjtemény kialakítását (akár már a Wlassics-jelentést, hiszen a megszerzendő műtárgyak másolatának felsorolása összecseng a Bode-féle könyvben található kéval), és egyértelműsíti, hogy Európában a századfordulón

mely műalkotásoknak volt „kötelező” szerepelniük a gyűjteményekben. *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas in historischer Anordnung*. Hg. von Wilhelm von BODE. I–XII. München, F. Bruckmann a. g., 1892–1905.

19 BACHER Béla–POGÁNY Ö. Gábor: *A Szépművészeti Múzeum 1906–1956*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956. 30; Wlassics Gyula: *A vallás- és közoktatásügyi m. kir. minister jelentése a Szépművészeti Múzeum ügyében*. Budapest, Pesti Könyvnyomda-részvény-társaság, 1900. 7, 16.

20 Wlassics 1900 (lásd 19. jegyzetben). 8.

21 Wlassics 1900 (lásd 19. jegyzetben). 2–3.



3. A Reneszánsz Csarnok 1909–1913 körül, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Archív fotó)

Viszont „azon eszméről, hogy eredeti darabokból alkossuk meg az összes sorozatokat, le kell itt is mondanunk [...] Legnagyobb részt tehát gyps-másolatokkal mutatjuk be a műizlések változását”,²² írta Wlassics jelentésében.

Az európai példaképek kapcsán a gipszgyűjtemény mellett egy saját öntöde megszervezése és létrehozása már az első múzeumtervekkel együtt felmerült. Erre azonban soha nem került sor, bár Pulszky Károly is számolt egy majdan felállítandó öntőműhellyel.²³

Az eredetik és a gipszmásolatok problematikája azonban hamarosan gyakorlati oldalról is megmutatkozott. Habár egy folyamatosan bővülő, univerzalitásra törekvő szépművészeti múzeum ideálterve az, amit Schickedanz Albert 1906-ra megvalósított, mégis, a későbbiek során a múzeum folyamatosan helyszűkével küzdött. Ráadásul mire a gipszmásolatok rendelése megkezdődött, világszerte kezdett meghaladottá, anakronisztikussá válni ez a típusú gyűjteményezés.

A magyar anyag

Az új Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményének kialakításánál kezdettől fogva²⁴ cél volt a magyar középkori szobrászat és építészet emlékeanyagának, jellegzetes darabjainak gipszmásolatban való bemutatása.

Pulszky Károly 1894-es tervezete is együtt említi a magyar és a nemzetközi szobrászati anyag másolatait.²⁵ Egykor a gipszgyűjtemény darabjai voltak a Mátyás királyt és Beatrixot ábrázoló portrék,²⁶ amelyek Karl Radnitzky ajándékai voltak 1874-ben.²⁷ Valószínűleg ezek voltak a gyűjtemény legrégebben készült darabjai a pozsonyi Kögl-epitáfiummal együtt.²⁸ 1902-ben a Zsolnay gyár öntödéje által elkészített pécsi székesegyház oszlopfőinek, párkány- és kerettöredékeinek másolatai²⁹ érkeztek meg a múzeumba jelentős számban, amelyek közül a román kori székesegyház oszlopfői később a Román Csarnok déli falába kerültek beépítésre.³⁰ A jáki kapuzatot is ebben az évben, 1902-ben öntette a Műemlékek Országos Bizottsága Reichenberger Józseffel, majd ajándékozta a múzeumnak. A kaput az elhelyezését kísérő viták után végül 1908-ban az épület szabadon álló, bal oldali kertjében helyezték el, ahol lebontásáig, az 1980-as évek közepéig állt.³¹

A gyulafehérvári székesegyház déli, reneszánsz kapujának gipszmásolatát és az oszlopfőket a múzeum vezetése 1905-ben rendelte meg ugyancsak Reichenberger József öntőtől, amelyek Möller István szakmai vezetésével készültek.³² A kaput 1906-ban állították fel mai helyén, a Román Csarnokban, 1909-ben pedig patináztatták.³³ Feltehetően ekkor helyezték el az oszlopfők közül négyet a csarnok Dózsa György út felé eső traktusának sarokpillérén. Erre a pillérre illesztették a jáki apostolszobrokat is, amelyek csak 1908 folyamán érkeztek³⁴ (és kerültek rá a pillérre). A szobrok 2015-ös

22 Wlassics 1900 (lásd 19. jegyzetben). 6.

23 Tóth 2007 (lásd 10. jegyzetben). 249.

24 A korai elképzelésekkel Szentesi Edit foglalkozott. Szentesi 2006 (lásd 4. jegyzetben).

25 Tóth 2007 (lásd 10. jegyzetben). 244.

26 A Román Csarnok kiürítése során azonban előkerült két, Beatrixot ábrázoló, a kettős portré alapján készült gipszmásolat. Ezek közül csak az egyik van beletárolva. Ez a másodpéldány nem keverendő össze az ugyancsak Beatrixot ábrázoló gipszmásolattal (Rg. 145), mely egyelőre lappang.

27 A gipszmásolatok leltárkönyvében 1874. november 30-i dátum szerepel.

28 A Régi Szobor Gyűjtemény *Másolatok leltárkönyve* alapján az Rg. 151 és Rg. 152 leltári számon szereplő gipszmásolatok (Mátyás és Beatrix portréja) a Magyar Nemzeti Múzeumból 1926 előtt kerülhettek a Szépművészeti Múzeumba, ugyanis az 1926-ban nyílt új gipszkiállítás katalógusa már említi őket. A *közép- és renaissancekori gipszgyűjtemény*. Kat. és rend. Oroszlán Zoltán et al. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1926. 4.

29 Talán ez az az építészeti emlékeanyag, melyet Kammerer Ernő 1906-os megnyitóbeszédében Magyar Építész Kamara ajándékaként ír le a Magyar Mérnök- és Építész-egylet felajánlásaként. „Az építészeti rész egyébként a modellek, reprodukciók megfélelő összeállítását

is tartalmazza ama részeken kívül, melyek a plasztikai osztályban a szobrászati emlékekkel kapcsolatban szerepelnek.” Ennek megállapítása egyelőre azonban további kutatást igényel. Kammerer Ernő: A Szépművészeti Múzeum. *Művészet*, 5. 1906. 146.

30 A beépítésre leltárkönyvi bejegyzés, valamint a Román Csarnok falának 2015 előtti állapota utal. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 448/1902.

31 A Szépművészeti Múzeum gipszmásolatgyűjteménye – közép- és renaissancekori anyag. Felmérési dokumentáció. Régi Szobor Gyűjtemény iratai. 1993. Továbbá Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1044/1908. Érdemes megemlíteni, hogy eredetileg a jáki kapu másolatát építették volna ide, de 1901-ben ezt Schickedanz Albert és Herzog Fülöp műépítések elutasították.

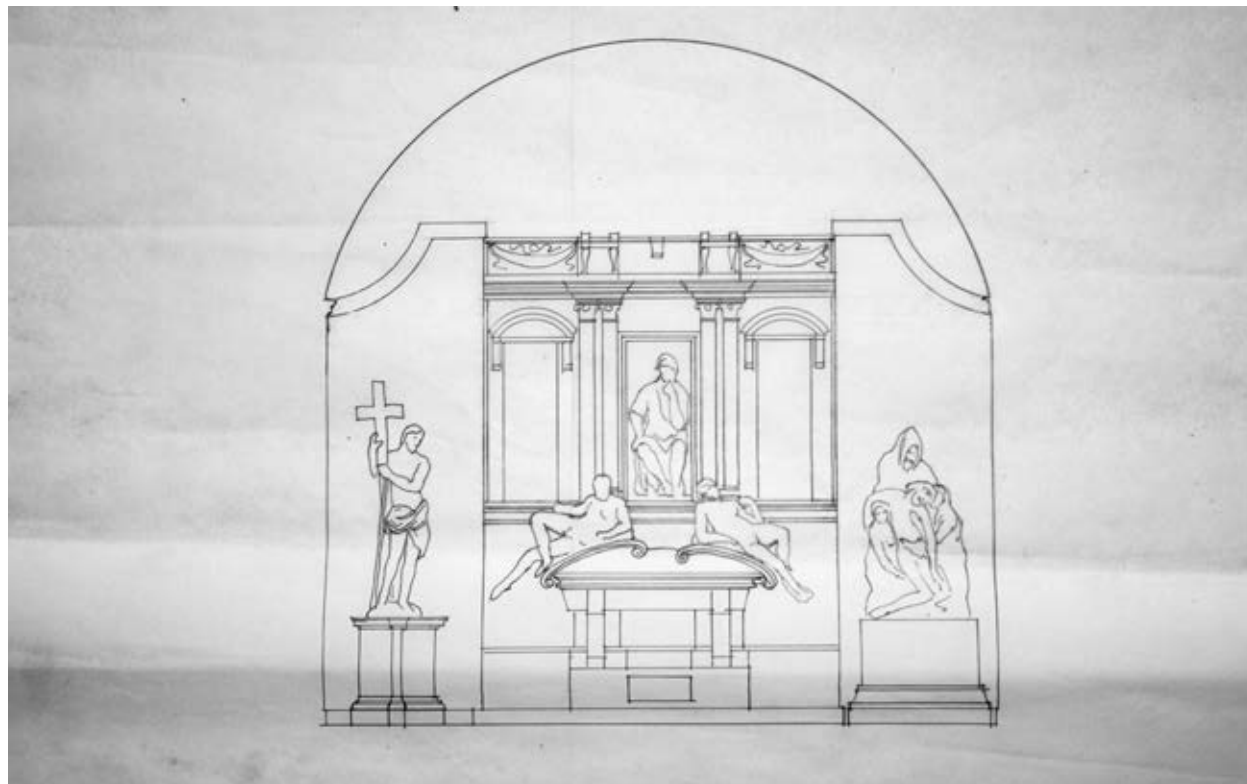
32 „Felkérem, hogy a gyulafehérvári dóm déli kapuját, a renaissance-kapu részleteit, több oszlopfejt és oszloplábat a Szépművészeti Múzeum részére mintázzon meg...” Az irat végén külön szerepel, hogy a másolatok mellett Reichenberger készítsen önálló gipszmintákat is, hogy azok később a múzeum gipszöntödéjében bármikor elkészíthetők legyenek. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 845/1905. Reichenberger a számlákat 1906-ban mutatta be az elkészült másolatokról és öntőformákról. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 42/1906.

33 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1350/907.

34 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1045/908.



4. A Román Csarnok 1909–1913 körül
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Archív fotó)



5. A Michelangelo-terem tervezete, Medici-síremlék, 1901 körül
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Fotó: Bognár Zsófia)

leemelése után vált láthatóvá a pillér felületének 1906-ban készült, eredeti, vörös festése.

Möller István vezetésével 1912-ben öntöttek több román kori magyar emlékanyagról gipszmásolatot, köztük a Román Csarnokban egykor beépített vürpódi timpanonrelieft, amelynek beépítési helye ismeretlen. Ekkoriban került a gyűjteménybe több Reichenberger József által öntött darab is, például a brassói Fekete-templom apostolokat és szenteket ábrázoló szobrai.³⁵ Ezen műtárgyak többsége a nyolcvanas évek közepén letétként a Magyar Nemzeti Galériába került át, több magyar vonatkozású gipsszel együtt.³⁶ A magyar emlékekről való mintavétel, öntőforma-készítés és sorozatöntés hazai öntők nagyobb létszámú, vagy öntőműhely jelenlétét igényelte volna. Ez utóbbi hiányában egyetlen jelentős magyar öntőnk, Reichen-

ger József szerepét szükséges kiemelni.³⁷ Már 1905-től kapott megbízásokat, hogy több neves hazai emlékről mintákat készítsen az új múzeum számára. Reichenberger azonban nemcsak a gipszmásolatok öntéséért felelt: szinte kivétel nélkül az ő szakmai felügyeletével állították össze a külföldről érkezett nagyobb méretű gipszeket, valamint ő javította ki azokon a szállítás okozta esetleges sérüléseket is.

Johann Göschel ajándékai

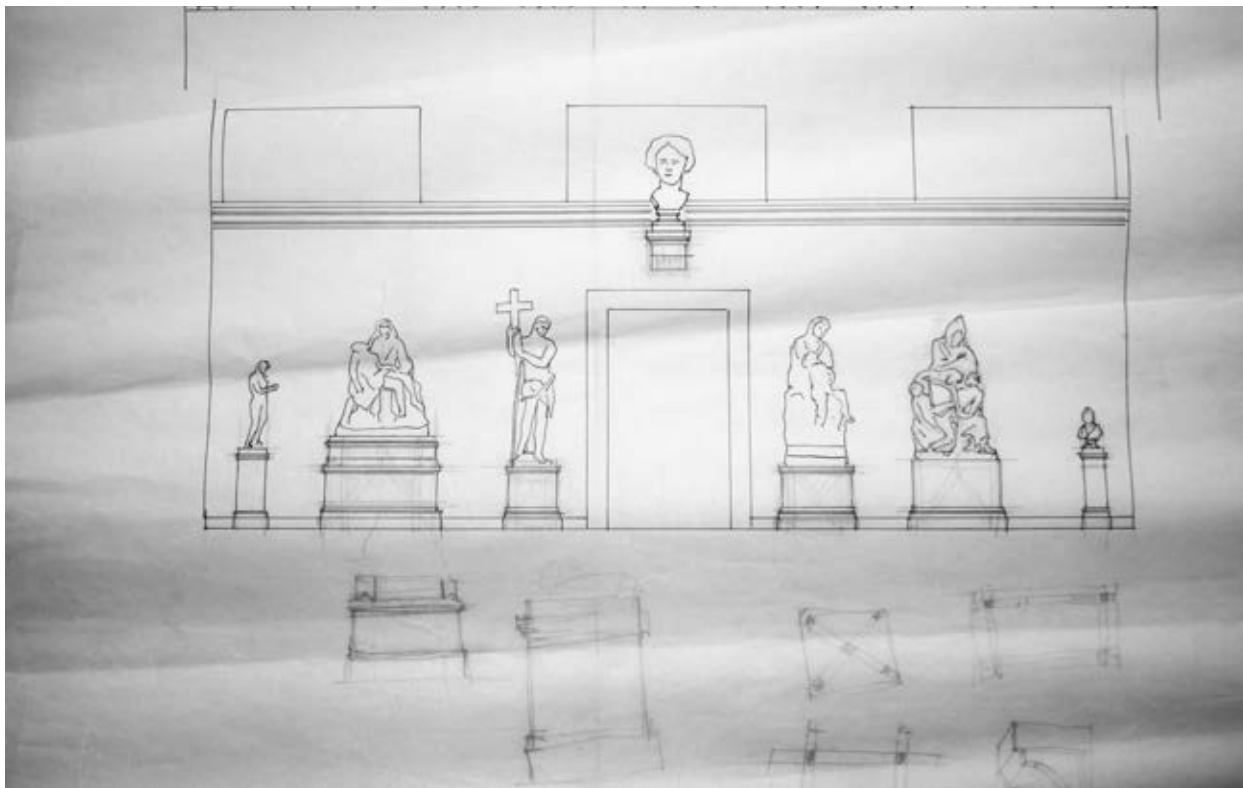
A gyűjtemény egyes darabjainak unikalitása³⁸ miatt röviden érdemes kitérni Johann Göschel ajándékozására, amely összesen hatvanegy, elsősorban nevezetes

35 Eredetileg feltehetően az Ezredéves kiállításra készülhettek, ahonnan később átadták a múzeumnak őket.

36 A Régi Szobor Gyűjtemény letéti iratanyagában található információk alapján.

37 SZENTESI Edit: Az epreskerti szobrászműtermek Parthenón-fríze. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 385.

38 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 464/908.



6. A Michelangelo-terem tervezete, 1901 körül
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Fotó: Bognár Zsófia)

nürnbergi középkori szobrászati emlék másolatából állt. Göschel Möller István barátja volt,³⁹ és lánya esküvőjének alkalmából küldte értékes ajándékát a magyar múzeum számára.⁴⁰ Egyetlen kérése az volt, hogy ajándékait lánya, Göschel Elza és annak férje – a később műgyűjtőként ismertté vált – Durkó Gábor donációjának tekintsék. Göschel nürnbergi székhelyű öntő és szobrász volt, a nürnbergi St. Sebaldus- és St. Lorenz-templomok szobrászati alkotásainak restaurátora. Adománya lényegében az általa karbantartott templomok neves emlékeiről készült másolatokból állt.

Az unikális darabok közt említhető a Hermann von Epenstein veldensteini várából származó, címert tar-

tó harcost ábrázoló szobormásolat,⁴¹ valamint Adam Kraft nürnbergi városi mérleget (*Stadtwaage*) ábrázoló homokkő szobra, amely a mai napig az eredetiről készült egyetlen ismert másolat. A nürnbergi városi mérleg egykor be volt építve a Római Csarnok falába, a *Szép kút* gyámkőmásolatai pedig egykor a freiburgi *Aranykapu* oldalába voltak beillesztve. Göschel adományának nagy része nem illett bele a múzeum gyűjteményezési koncepciójába, hiszen számos olyan kisebb jelentőségű másolatot tartalmazott, amelyek az univerzalitásra törekvő általános szobrástörténeti ívet megtörték – de mivel egyedi értéket képviselt, a múzeum vezetése szívesen fogadta a felajánlást.⁴²

39 Szentesi Edit szíves közlése alapján, melyet ezúton is köszönünk.

40 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 307/908 és 464/908. A 2016. február 19-én rendezett *Törékeny érték: a gipsz a 19–20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban* munkacímű tudományos konferencián elhangzott Szentesi Edit szóbeli közlése alapján, amelyet ezúton is köszönünk.

41 1908. március 19-én kelt levelében Kammerert értesíti, hogy gyors-szállítmányként feladta a gipszeket, köztük ezzel a darabbal, amely

a várban őrzött eredetiről készült, s ezt a kegyet a múzeum ne felejtse el megköszönni. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 464/1908.

42 Fontos adalék, hogy a Budapesti Műszaki Egyetem (akkori Királyi József Műegyetem) 1923-ban számos gipszmásolatot kapott le-tétbe, főként Göschel egykori adományozásának darabjait. Ezek nagy része mára elpusztult. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 349/923.



7. A Román Csarnok fotója a *Pesti Napló*-ban, 1927 (Reprodukció)

Vételek külföldi öntőktől

A magyar anyag és Göschel ajándéka mellett a múzeum a legtöbb gipszmásolatot külföldről rendelte meg, amelyek folyamatosan érkeztek a múzeumba a tervezett gyűjteményezési stratégia eredményeként. 1903-ban megérkezett a hildesheimi öntödéből a *Bernward-kapu* és -oszlop, valamint a székesegyház bronz keresztelődencéjének másolata.⁴³ A *Bernward-kapu* beépítésének pontos dátuma nem ismert, de egy 1920-ban készült archív fotón jól látható, hogy a freibergi kapu közelében illesztették be. A hasonló európai gyűjtemények tekintetében is ritkaságnak számító freibergi *Aranykapu* teljes másolata 1905-ben érkezett meg a múzeumba,⁴⁴

bár ekkor még nem a mai, végleges helyén (vagyis beépítve a Román Csarnok falába, a gyulafehérvári kapu szomszédságában) állították fel. 1906 őszén került csak végleges helyére,⁴⁵ de még 1907-ben is végeztek rajta munkálatokat.⁴⁶ A csarnok negyedik beépített kapuja az augsburgi dóm bronzkapujának gipszmásolata volt, amely 1909 folyamán már megérkezett, de Neumann János asztalos csak 1911-ben készítette el a falra szerezést biztosító favázat számára.⁴⁷

1905–1913 között folyamatosan érkeztek a különböző öntőcégek: Josef Kreittmayr, Carlo Campi, Giuseppe Lelli, August Gerber öntvényei, valamint a párizsi Trocadero, a hildesheimi Gebrüder Küsthardt cég, illetve a berlini öntőműhely másolatai. Beépítés szempontjából külön említendő még a bambergi székesegyház lovasszobra, amely 1909–1910 folyamán érkezett meg a múzeumba, és valószínűleg már ekkor a Román Csarnok falán helyezték el. Eltávolítására csak a 2015-ös restaurálási munkálatok során került sor.

A Román Csarnok mellett a Reneszánsz Csarnokba és a Michelangelo-terembe szánt gipszöntvények is folyamatosan érkeztek: 1907-ben nagyobb reneszánsz kori másolatszállítmány érkezett Giuseppe Lelli firenzei manufaktúrájából, köztük Agostino di Duccio *Madonnája*, Francesco Laurana női mellszobra, a berlini öntödéből a nagy síremlékmásolatok, mint például Cristoforo della Rovere síremléke. A monumentális Colleoni-szobor és -talapzat külön készült: a szobor a berlini öntödében 1905-ben, míg a talapzat az olasz kormány rendkívüli engedélyével Giuseppe Longo velencei mester munkája 1907-ből.⁴⁸ A teljes együttes gipszmásolatban sehol máshol nem létezett, amely tényre még a korabeli sajtó is felfigyelt a Reneszánsz Csarnok megnyitását követően.⁴⁹

A már meglévő, több mint hatszáz darabos antik gyűjtemény mellett rendkívül gyorsan, 1902 és 1913 között kialakult a végleges, 1945-ben 295 darabot számláló középkori és reneszánsz gipszmásolatokat tartalmazó gyűjtemény. Összességében az ajándékozás, átvétel és vásárlás útján a múzeumba került gipszek összértéke és a rájuk fordított összeg meg sem közelítette a múzeum első időszakában a Pulszky vagy Wlassics által e kollekcióra szánt összegeket. Az első világháborúig

43 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 586/1903.

44 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1162/905.

45 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 462/1906, 1529/906.

46 Möller István vasbetonszerkezet-megerősítést, valamint az Adolf Götz cég patinázási és színezési munkálatokat végzett. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1019/907.

47 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1071/908.

48 Szépművészeti Múzeum, Irattár, 27/905, 143/907.

49 „Ne is vegyünk egyéb példát, mint a Verocchio Colleoni szobrát, melynek az eredeti talapzat hű másával együtt való felállítására valósággal művészeti esemény, mert ez az első ilyen felállítás.” ERDEV Aladár: A gipsz-múzeumról. *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 134. k. 378. sz. 451.



8. Michelangelo Mózes-szobrának gipszmásolata a Reneszánsz Csarnokban, 1945
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Archív fotó)

beérkezett gipszekre az állam anyagilag a töredékét fordította, mint ahogy azt eredetileg tervezték: ezzel is érzékelhetővé vált a gipszekkel és a másolatgyűjteményekkel szembeni szakmai érvek súlya.⁵⁰

A gipsztermek rendezései

A középkori és reneszánsz gipszgyűjtemény koncepciójának és elhelyezési terveinek kidolgozása mögött minden bizonnyal Térey Gábor állhatott. Annyi bizonyos, hogy már jóval az épület elkészülése előtt létezett egy, a reneszánsz gipszekre vonatkozó tervezet, amelyet Térey 1901-ben állított össze a kormánybiztosnak.⁵¹ A dokumentumban Térey felsorolja azokat az öntöket, akiktől a beszerzést elképzelhetőnek tartja, és akikkel addigra már kiterjedt levelezést is folytatott; valamint az elhelyezni kívánt 14–16. századi reneszánsz gipszmásolatok részletes listáját. A beszerzésekre egy évet szánt, szállítási határidőként 1902-t jelölte meg.

Az 1900-as évek elejéről származhat az az ugyancsak Térey Gábor személyéhez köthető három, Reneszánsz Csarnok alaprajzát ábrázoló tervrajz, amelyeken be rajzolva és számmal ellátva szerepelnek a felállítandó gipszek, külön bejelölve a beépíteni kívánt és a nagyobb méretű, szabadon álló művekkel (2. kép). A három tervezet nem sokban tér el egymástól, középen egyértelműen azonosítható *Colleoni lovasszobrának* helye.⁵² Feltételezhető, hogy hasonló program készült a „Szépművészeti Múzeum számára beszerzendő román és barokk gipszöntvények tárgyában” is.⁵³ Sajnos ezek egyelőre lappanganak, ezért, ahogy Katona Júlia is említi egyik tanulmányában,⁵⁴ nem lehet tudni, hogy Térey gyűjteménygyarapítási koncepciója mennyiben volt összehangolva a Román Csarnok plasztikai díszítésével, de annyi bizonyos, hogy az épületszobrászati részleteket a magyarországi román kori épületplasztikai emlékekre utalva tervezték meg. A Barokk Csarnokról, eddigi ismereteink szerint, nem maradt fenn korabeli fotó vagy dokumentum, és fontos adalék, hogy barokk alkotásról gipszmásolat végül nem került a múzeumba.

Végül, a korabeli szokás szerint, a földszinti, szobroknak és gipszmásolatoknak szánt nagy csarnokok 1906-ban megnyíltak, viszont nagyrészt még műtárgyak nélkül.⁵⁵

A Reneszánsz Csarnok teljes berendezésére és ennek nyilvánosság előtt történő bemutatására 1908-ban került sor.⁵⁶ A korabeli fotók alapján Térey tervezete meg is valósult: a Reneszánsz Csarnok közepén Colleoni monumentális lovasszobrának másolata uralta a teret egészen 1945-ig.⁵⁷ Ugyancsak korabeli fotók alapján tudjuk, hogy reneszánsz kori eredetiről készült másolatok népesítették be a fennmaradó térrészt,⁵⁸ többek között Agostino di Duccio, Antonio Rossellino, Robbia-műhely, Andrea Bregno, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco, Brunelleschi, Donatello, a Pisanók vagy Matteo Civitale egy-egy fő művének gipszmásolata, ahogy a Térey-féle jegyzékben is szerepelt (3. kép).

Ugyancsak 1906-ban adták át a Román Csarnokot,⁵⁹ ahol az építészeti térben a múzeum legnagyobb festett falfelületén keresztény ikonográfiai program valósult meg.⁶⁰ Ezzel együtt a tér, a falkép ikonográfiája és a bemutatott gipszmásolatok valószínűleg nem alkottak összefüggő egységet.⁶¹ A térbe funkcionálisan beépített gyűjteményi gipszdarabok még nem voltak, kivéve a már említett freibergeri *Aranykaput*. Az elkövetkező években kezdődött el a már említett pécsi és gyulafehérvári

50 A pontos összegeket lásd a mellékletben.

51 „Megbízott Nagyságod, hogy egy, a Szépművészeti Múzeum plasztikai osztályának berendezésére vonatkozó és pedig keresztény kori 1–18. századi plasztikai művészetek jellemző műveit magába foglaló részletes programot dolgozzak ki, mely művek a múzeum részére gipszöntvényekben volnának megszerzendő. Hogy e megbízásnak eleget tegyek van szerencsém a programnak azt a részét, mely az olasz renaissancera, tehát a trecentora, quattro- és cinquecentóra vonatkozik, tisztelettel előterjeszteni. A gipszöntvények kiválasztásánál és összeállításánál arra fektettem a fő súlyt, hogy a leges-legjellemzőbb szobrászati műveket válasszam ki, egyrészt, hogy közönségünknek tiszta képet nyújthassunk az olasz plasztika virágzásának fejlődéséről, másrészt, hogy hazai művészeink ebből az örökké friss forrásból meríthessenek. Minthogy azonban az olasz plasztika szoros kapcsolatban van az architektúrával, igyekeztem, hogy az előbbinek megadjam a kellő milieu-t. Az öntvények elhelyezésére két helyiség fog a múzeumban rendelkezésre állani: egy nagy felülről világított terem a hozzátartozó folyosókkal és egy intímabb terem oldalvilágítással. A nagy terembe a 15–16. századi művek, a ki-

sebb terem Michelangelo művei számára foglalandók le.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 232/1901.

52 Külön köszönet illeti Radványi Orsolyát, aki rendelkezésünkre bocsátotta ezeket az alaprajzokat, amelyek saját kutatásai során kerültek elő. Szépművészeti Múzeum, Irattár, oldalszám nélkül, 1900 körül.

53 KATONA Júlia: Keresztény és történeti ikonográfia a falakon. *MúzeumCafé*, 43. 2015/2. 41–44. Továbbá: Szépművészeti Múzeum, Irattár, 152/1902.

54 KATONA 2015 (lásd 53. jegyzetben).

55 KAMMERER 1906 (lásd 29. jegyzetben). 147–148.

56 BACHER–POGÁNY 1956 (lásd 19. jegyzetben). 33.

57 *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 134. k. 378. sz., 452.

58 *Vasárnapi Újság*, 60. 1913/20. 394.

59 KAMMERER 1906 (lásd 29. jegyzetben). 149.

60 KATONA 2015 (lásd 53. jegyzetben).

61 Katona Júlia kutatásai alapján.



9. A Román Csarnok takarítása a második világháború után, 1945
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Gipszgyűjtemény (Archív fotó)

oszlopfők beépítése, a gyulafehérvári kapu beillesztése.⁶² Magát a kiállítóteret 1908-ban adták át.⁶³ 1913-ban készült az a fénykép, amelyen antik, késő román kori, gótikus és kora reneszánsz másolatokat összezsúfolva, magyar és egyetemes emlékanyagot egymás mellé állítva láthatók az alkotások: *Gattamelata lovasszobra*, a dijoni *Mózes-kút*, Nicola Pisano sienai szószéke, valamint a *Kísszebeni oltár*.⁶⁴ Sajnos, bár a szándék és a tervezet megvolt, a gipszmásolatokat végül a Román Csarnokban nem sikerült egységesen, a művészettörténeti kor-

szakok egymásutániségát és az egyetemes és magyar anyagot bemutatni, inkább esztétizáló elrendezésben, egyfajta atmoszféra jött létre (4. kép).

1913-ban nyílt meg a Michelangelo-terem, amelyben kizárólag a firenzei mester alkotásainak másolatai kaptak helyet Térey tervei alapján (5. és 6. kép).⁶⁵ A Márvány Csarnokról egy 1912–1913 körül készült színezett fotót ismerünk, amelyen Luca della Robbia firenzei Énekeskarzata látható a terem tengelyében, a hatalmas ajtó felett.⁶⁶ A karzat az építészeti tér elemeként funkcionál,

62 Ez utóbbi a Román Csarnok és a Reneszánsz Csarnok közötti falon kapott helyet. Egy, a második világháború után készült fotón az *Aranykapu* kapujának falrésze nyitott, és szabad a két térrész közti átjárás. Azt nem tudni biztosan, hogy korábban nyitva volt-e, vagy a háború miatt törték át.

63 BACHER–POGÁNY 1956 (lásd 19. jegyzetben). 33.

64 *Remekművek alteregói: régi gipszöntvények*. Időszaki kiállítás. Múzeumi vezető. Összeállította TAKÁCS Imre. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1999. 1.

65 *Vasárnapi Újság*, 60. 1913/20. 394.

66 *Remekművek alteregói* 1999 (lásd 64. jegyzetben). 2.

míg a padlón antik, középkori, reneszánsz és modern alkotások másolatai kaptak helyet – így itt a művészeti korok egymásmellettsége is megfigyelhető.

A termeket, de elsősorban a Román Csarnokot 1926-ban Petrovics Elek vezetésével Oroszlán Zoltán és Pigler Andor teljesen átrendezte és racionalizálta.⁶⁷ Bár a méret és az eleve beépített elemek továbbra is gondot okoztak, a rendezővel szerint az egy nemzethez és egy korszakhoz tartozó gipszeket igyekeztek egymás közelében bemutatni.⁶⁸ Ugyanezen vezérelvek mentén kerültek a Román Csarnokba Bamberg, Nürnberg, Strasbourg, Freiburg dómjainak kapuzatai, timpanonjai, oszlopai és egyéb töredékei, Reims monumentális béliet- és trumeau-szobrai, a wechselburgi *Kálvária-csoport*, *Ulrich Stifften síremléke*, valamint az itáliai reneszánsz szobrászat alkotásainak másolatai: Jacopo della Quercia sienai keresztelőkútja, Donatello *Gattamelatája*, Nicola Pisano sienai szószéke (7. kép),⁶⁹ és eredeti műtárgyként a *Kisszebeni oltár*. A terem ekkor átfestették, a terrakotta után a szürke lett az uralkodó szín, és a gipszeket feliratokkal látták el. Ez az állapot egészen 1945-ig maradt fenn.

A Reneszánsz Csarnokot csak kisebb mértékben rendezték át, viszont Michelangelo néhány alkotása, a *Mózes-szobor*⁷⁰ és két rabszolgát ábrázoló másolat a Reneszánsz Csarnokba került át a Michelangelo-teremből (8. kép). Luca della Robbia Énekeskarzata is kikerült a Márvány Csarnokból a jobb oldali nyitott udvarba.

Sajtópolémiák

A Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszanyagát és ennek bemutatását a nyitástól kezdve érték vádák. Az egyik leghevesebb vita Erdey Aladár és Hekler Antal között bontakozott ki: látszólag az an-

tik gyűjtemény kapcsán, de számos helyen érintették a középkori és reneszánsz gipszek kérdését is. A két álláspont alapjaiban tért el egymástól: míg Hekler a festetlen, pusztán didaktikai célt szolgáló gipszek mellett érvelt,⁷¹ addig Erdey a gipszek esztétikai értékével magyarázta jogos elhelyezésüket a múzeumban.⁷²

A Román Csarnok kiállítóterében bemutatott gipszeket azonban a kritika már ekkor, a megnyitáskor hevesen támadta: „így egymás mellé zsúfolva nem mondanak el többet az eredeti szobrokról, mint a herbáriumok lepréselt virágai a természetéről”.⁷³ 1913-ban jelent meg a *Nyugat* hasábjain az a kritika, amely a következőkről számolt be: „Nagy vászonfalak, állványok takarják el már néhány esztendeje a Szépművészeti Múzeum termeinek egy részét, csak nagy ritkán, esetleg a vászonfalak hasadékein keresztül láthatja a nagyközönség azt a szakadatlan munkát, mellyel a múzeum gipszöntő mesteremberei a nagy termék padozatát, falait, a művészettörténelem híres szobrainak, domborműveinek másolataival benépesítik. Megnyitják, majd ismét elzárják a termeket átjáró folyosókat, toldják, javítják, elhordják a gipszeket, valami titokzatos mechanizmus zárkózottsága, felelőtlen hatalma érzik ki e munkából, áhítatot gerjesztő fensőbbiség, amely távol tartja, elriasztja a profán tekintetek tolakodó kíváncsiságát.”⁷⁴

A termék berendezésének anakronisztikussá válását mutatja Farkas Zoltán szintén 1913-ban született írása a Reneszánsz Csarnok és a Michelangelo-terem megnyitása kapcsán, amelyben a szobortereket pedagógiai és esztétikai szempontból is idejétműltnek minősítette.⁷⁵ 1920-ban a gipsz immár egyértelműen vereséget szenvedett az eredeti műalkotásokat igénylő szakmai és a látogatóközönség szemében is, a gyűjtemény helyzete végképp eldőlt: „Ez a pedagógiai jelentőségű terv nem teljesen illett bele egy olyan múzeumnak keretébe, mint a mi Szépművészeti Múzeumunk, sőt nagyon

67 Ezt a kiállításhoz készült katalógus, a Régi Szobor Gyűjteményben őrzött leltárkönyv és korabeli fotók alapján ismerjük. *A közép- és renaissancekori gipszgyűjtemény* 1926 (lásd 28. jegyzetben).

68 *A közép- és renaissancekori gipszgyűjtemény* 1926 (lásd 28. jegyzetben). 1–3.

69 Uo.

70 A mára teljesen szétbontott és más múzeumi célra használt Michelangelo-teremben olyan egyedi megoldásokat alkalmaztak, mint például Michelangelo *Mózes-szobor* másolatának forgó állványzatra való állítása, amelyet több más gipszmásolat felállításánál is működő Neumann János asztalos valósított meg 1908-ban. A forgó állványzat tervezője Reichenberger József volt. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1517/908.

71 Hekler elítéli a gipszek patinázását, a tarka termeket, melyekben kiállítják a monumentális másolatokat, mint *Colleoni lovassobrát*, mely a szűk térben nem tud érvényesülni. HEKLER Antal: A gipszmúzeumról. *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 135. k. 379. sz. 160–162.

72 ERDEY Aladár: Még egyszer a gipszmúzeumról. *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 135. k. 381. sz. 316–317. Erdey a sárgás patinázás jogosságát annak márványszerű hatásával indokolta.

73 BACHER–POGÁNY 1956 (lásd 19. jegyzetben). 33.

74 BÁLINT Aladár: A Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteménye. *Nyugat*, 16. 1913. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Letöltés ideje: 2015. január 30.

75 F. Z.: A Szépművészeti Múzeum szobortermi. *Vasárnapi Újság*, 60. 1913/20. 394.

sok célszerűbben felhasználható pénzt is elvont eredeti rendeltetésétől, mert hiszen egy ilyen múzeumnak elsősorban mégis csak eredeti művek gyűjtésével kell foglalkoznia. Ezért a múzeum új vezetősége nem is folytatta a gipszgyűjtemény teljes kiépítését, a mely ekképen a barokk-kor küszöbén meg is állott.”⁷⁶

Az Új Magyar Képtár 1934-es átrendezési munkái kapcsán Farkas Zoltán egyenesen a gipszek eltávolítását követelte Petrovictól.⁷⁷

A két csarnok és a gipszek java része a második világháborúban elszervezett bombázásokban súlyosan megsérült, elpusztult (9. kép). A megmaradt gipszgyűjtemény és egyben a régi magyar művészeti anyag kiállítása érdekében 1954-ben egy felmérést és tervezetet készített a Középülettervező Vállalat, amelyben a múzeum alagsorában kialakítandó gipszkiállítás terve körvonalazódott.⁷⁸ Ez azonban nem valósult meg, 1945 után több mint fél évszázadig a megmaradt középkori és reneszánsz gipszek java részét a Román Csarnokban, a közönségtől elzárva őrizték, néhányat pedig letétként adtak kölcsön más intézmények, múzeumok számára országszerte.

Nem merészség kijelenteni, hogy a középkori és reneszánsz gipszmásolatok története a magyar múzeumügy

történetének állatorvosi lova is egyben. A gyűjtemény sorsa kiválóan érzékelteti azt is, hogyan befolyásolta kiállítását és megítélését a nagyközönség igénye és a kultúrpolitikai döntések sorozata. Mindez egy dinamikus és változó folyamatot fest le, amely napjainkig tart: a gyűjtemény folyamatban lévő restaurálása és jövőbeni, újbóli kiállítása újabb koncepciókat, kérdéseket és a hozzájuk szervesen kapcsolódó polémiák sorát fogja újra felvetni.

Bognár Zsófia

tanár

*Piarista Gimnázium, Kollégium, Általános Iskola és Óvoda, Kecskemét
bogzso88@gmail.com*

Rózsavölgyi Andrea

muzeológus

*Régi Szobor Gyűjtemény, Szépművészeti Múzeum
andrea.rozsavolgyi@szepmuveszeti.hu*

Melléklet

A Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszgyűjteményére szánt, tervezett és ténylegesen ráfordított összegek

Pulszky-féle tervezet ⁷⁹ 1894	Wekerle Sándor betérjesztése 1894	Millenniumi Bizottság határozata 1894	Wlassics-jelentés 1900	Összesen gipszekre fordított összeg (leltárkönyvi adatok alapján) 1902–1940		
500 000	650 000	500 000	–	~ 103 000 (forint)		
(forint) csak gipszekre (1 000 000 korona)	(forint) gipsz és eredeti szobrok együtt	forint (gipsz és eredeti szobrok együtt)	(épületre vonatkozó összköltségeket határoz meg)	vásárlás	csomagolás, szállítás	ajándékba kapott gipszek összértéke
				155 878 korona	49 473 korona	5295 korona

⁷⁶ A Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteménye. *Vasárnapi Újság*, 23. 1920. december 5. 271–272.

⁷⁷ „Nyúljon hozzá Petrovics erős kézzel a gipszöntvényekhez és távolítsa el őket a Szépművészeti Múzeumból. Ebben az európai értelemben is nagyjelentőségű intézményben semmi helye sincsen a gipszeknek. Legfeljebb azoknak kegyelmeznénk meg, melyek magyar szobrokat, műemlékeket ismertetnek. De a többit, melyek tisztára csak oktatási célokat szolgálnak, máshová kell átvinni, mert itt csak

rontják a színvonalat.” FARKAS Zoltán: Az Új Magyar Képtár átrendezése. *Nyugat*, 19. 1934. 339.

⁷⁸ *Tervezési feladat az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum régi magyar gyűjteményéről és gipszmuzeumáról*. Budapest, 1954. Forster Központ, Tervtár, ltsz. 2073.

⁷⁹ A Pulszky-, Wekerle- és Millenniumi Bizottsági tervezeteket idézi: TÓTH 2012 (lásd 11. jegyzetben). 46.

Some Additions to the History of the Medieval and Renaissance Plaster Cast Collection of the Museum of Fine Arts: Its Beginning, Formation and Conceptions

During the preparatory works for the reconstruction of the Romanesque Hall of the Museum of Fine Arts (Budapest) in 2015, special scholarly attention has been paid to the medieval and Renaissance plaster cast collection. The idea of establishing this collection goes back to the heyday of Hungarian museology, namely to Ferenc Pulszky, director of the Hungarian National Museum from 1869 to 1894. However, its realization was rather linked to the formation of the Museum of Fine Arts and to the concepts and great plans of Károly Pulszky and Gábor Térey. The aim of this study is to give a comprehensive overview about the history of the collection consisting of nearly 300 pieces, from the beginnings up until the present day. It presents how the plaster cast collection was conceived and assembled, compared to the similar museum collections abroad in the second half of the 19th century. While examining the early history of the collection, a special emphasis will be put on the personalities responsible for initiating its creation. The study outlines the most significant acquisitions and donations for the collection and the trends

that influenced the different displays throughout the decades until 1945. It also presents the contemporary notions and debates about the collection in the media. Our aim is to shed light on the obscured periods in the history of the medieval and Renaissance plaster cast collection from its beginning until it was closed for the public.

Zsófia Bognár

Teacher

Secondary School, Dormitory, Elementary School and Nursery

School of the Piarist Fathers, Kecskemét

bogzso88@gmail.com

Andrea Rózsavölgyi

Associate curator

Collection of Sculpture before 1800, Museum of Fine Arts, Budapest

andrea.rozsavolgyi@szepmuveszeti.hu

TÁRGYSZAVAK

gipszmásolat-gyűjtemény, középkori és reneszánsz gipszgyűjtemény, gipszgyűjtemény-történet, Szépművészeti Múzeum, Térey Gábor, gipszgyűjtemény-kiállítás

KEYWORDS

plaster cast collection, medieval and Renaissance plaster cast collection, history of plaster cast collections, Museum of Fine Arts Budapest, Gábor Térey, plaster cast exhibitions

„Ne bántsod a gipszet!”¹

A Szépművészeti Múzeum szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteményének felmérése és katalogizálása

A gipsz szobormásolati gyűjtemények iránti, a 20. század elején még élő érdeklődés hanyatlása a század második harmadára világszerte általánosnak mondható. A muzeológiában, a tudományos gyakorlatban, a művészeti és képzőművészeti oktatásban betöltött szerepük megítélésében tapasztalható változások eredményeként a gipszgyűjtemények – kevés kivételtől eltekintve – végül jellemzően hányatott sorsra jutottak. A második világháborúban többnyire jelentős károkat szenvedett európai gyűjtemények javarészt raktárba kerültek vagy szétszóródtak.

A 20. század hetvenes éveitől világszerte elkezdődött vagy megtörtént e gyűjtemények rehabilitációja, sorra nyíltak meg újra a nagyközönség előtt a szobormásolatokat bemutató intézmények. A tudomány is rátalált a „mást helyettesítő” művekben az egyes esetekben „más-sal (már) nem helyettesíthető” aspektusra.

A magyarországi másolati gyűjtemények története főbb jellemzőit tekintve megegyezik elsősorban az európai gyűjteményekével, ugyanakkor vannak jellegzetes, egyedi vonásai is, ilyen a rehabilitáció megkésettisége.

A budapesti Szépművészeti Múzeum egykor volt szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteménye ismét

formát ölthet, erről Vasáros Zsolt és Szőcs Miriam e lapszámban olvasható tanulmánya ad további tájékoztatást. A jelen tanulmány a tervezett rehabilitáció első, elengedhetetlen lépéseit, a gipsz szobormásolati gyűjtemény tudományos igényű felmérésének eredményét összegezi röviden. A jelentősnek számító, összesen mintegy kilencszáz leltári tételből álló gyűjtemény veszteségeinek számbavétele és a megmaradt – több vidéki városba és budapesti intézménybe szétszóródott – állomány nagyságának és állapotának teljes körű felmérése alapján megszületett egyfelől egy látványos kiállítás terve,² másfelől a hazai oktatási és közművelődési struktúrából fájdalmasan hiányzó tanulmányi gyűjtemény koncepciója.³ A teljes eredeti anyag ismeretében ugyanakkor szabad hozzáférésű adatbázisba foglalhatók a tárgyak, és a vonatkozó ismeretek és források csatolásával a tudományos kutatás is értékes bázishoz juthat.

A Szépművészeti Múzeum szobrászattörténeti gipszmásolat-gyűjteménye formálódásának bemutatására itt csak rövid áttekintésre van lehetőség,⁴ az előtörténetre, történetre és a koncepció alakulására nézve néhány megjelent tanulmány kellő eligazítást nyújt.⁵

1 Marco [MÁRKUS László]: Ne bántsod a gipszet! *A Hét*, 19. 1908. (július 19.) 470.

2 A komáromi Igmándi erődben. Kormány 1397/2013. (VII. 2.) Korm. Határozata az új nemzeti közgyűjteményi épületegyüttesre vonatkozó koncepció második ütemeként a Városliget átfogó hasznosítási koncepciójáról.

3 A budapesti Szabolcs utcában tervezett OMRRK épületegyüttesében. 546/2013. (XII. 30.) Korm. Rendelet a Liget Budapest projekt keretében megvalósuló egyes beruházásokkal összefüggő közigazgatási hatósági ügyek kiemelt jelentőségű ügyé nyilvánításáról és az eljáró hatóságok kijelöléséről. Lásd Vasáros Zsolt és Szőcs Miriam tanulmányát e lapszámban.

4 Az általános történet mellett inkább csak az antik másolatokra helyezve itt a hangsúlyt. A középkori és reneszánsz gipszekre vonatko-

zóan lásd BOGNÁR Zsófia: A Szépművészeti Múzeum középkori és reneszánsz gipszgyűjteménye. *Magyar Szemle*, Új folyam, 25. 2016/3–4.; BOGNÁR Zsófia–RÓZSAVÖLGYI Andrea: Néhány új adalék a Szépművészeti gipszmásolatainak történetéhez. *MúzeumCafé*, 9. 2015/46. 45–52, továbbá a jelen lapszámban: RÓZSAVÖLGYI Andrea–BOGNÁR Zsófia *Adalékok a Szépművészeti Múzeum gipszmásolat-gyűjteményének történetéhez: kezdetek, kialakulás, koncepciók és Szőcs Miriam A freibergeri Aranykapu gipszmásolat beépítésének története a Román Csarnokban* című tanulmányát.

5 A gyűjtemény nemzeti múzeumbeli történetére, Pulszky Ferenc szerepére vonatkozóan lásd SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. 1. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006.



1. Részlet az antik gipszmásolatok kiállításának hatodik terméből a budapesti Szépművészeti Múzeumban, Hekler Antal rendezésében, 1923

A magyarországi közgyűjteményi intézményrendszer és művészképzés elméleti megalapozása Pulszky Ferenc és Henszlmann Imre írásaiban és előadásaiban öltött formát az 1840-es években. Mindketten egy *művészettörténeti* gyűjtemény tervét fogalmazták meg, eredeti művek és gipszmásolatok együtteseként.⁶ Pulszky Ferenc londoni tartózkodása során 1851-ben előadásban fejtette ki a múzeumokról mint egyetemes, a kultúrákat egyben bemutatni hivatott intézményekről alkotott nézeteit. Henszlmann 1865-ben beadott Nemzeti Múzeum igazgató-őri pályázatában írja: „[...] hol vannak a márvány és bronz szobrok, hol a festett edények, a metszett kövek, mikkel, mint a klasszikai kor maradványaival dicsekszenek külföldi museumok? [...] Nem

lévén művészeti akadémiánk, a régi szobrászat remek műveit még gipsz lenyomatokban sem bírjuk; népünknek tehát, sőt még az itthon maradó középosztálynak sem lehet fogalma arról, mi a szobrászat, mi a plastika? Itt ugyan még lehetne segíteni; mert a jó gipszminta eredetének valóságos mása, és a gipszminta nem drága; [...]”⁷

Pulszky Ferenc 1869-es Nemzeti Múzeum igazgatói kinevezése után azonnal egy antik gipszmásolati gyűjtemény összeállításába kezdett. 1870-től kezdtek érkezni az első öntvények, de egy véletlen szerencsés vétel adta meg a gyűjtemény egységét, Pulszkynek sikerült megszereznie Felice Napoleone Martinelli római öntőnek az 1873-as bécsi világkiállításon bemuta-

1–94; A gipszmásolatok Antik Gyűjteményben betöltött szerepét Nagy Árpád Miklós írja le: Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első százada* (1908–2008). (Múzeumcafé Könyvek, 2). Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2013 [2014]; Tóth Ferenc: Pulszky Károly tragédiája új doku-

mentumok tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 233–258.

6 SZENTESI 2006 (lásd 5. jegyzetben). 2.

7 Idézi SZENTESI 2006 (lásd 5. jegyzetben). 2. és 18. jegyzet.

8 Már az 1870-es évektől kezdődően, a parlamenti költségvetési vi-

tott, görög eredeti szobrok zömmel Athénban készített gipszmásolataiból álló 318 darabos kollekciónak. A helyhiány korán jelentkezett, az ezután csak rövid időn át koncepciózusan gyarapított gyűjtemény nemzeti múzeumbeli létjogosultságát mind többen kérdőjelezték meg.⁸ Ugyanekkor vált egyre határozottabbá egy olyan új, a képzőművészeteket bemutató múzeum szükségessége, amely az Országos Képtár anyagára alapozott festészeti gyűjtemény mellett a szobrászat történetét is bemutatja, gipszmásolatok formájában is. Ennek megvalósulása lett a későbbi Szépművészeti Múzeum. A Nemzeti Múzeum gipszmásolatai 1902-től már ládába csomagolva várták átszállításukat a Szépművészeti Múzeumba, ami 1904-ben történt meg.

A Szépművészeti Múzeum földszinti nagy csarnokai a gipszmásolatok befogadásának igényével készültek, a kezdeti egyetemesebb helyett végül az európai művészet fejlődésének bemutatását célzó koncepcióval, azaz ókori, középkori és reneszánsz emlékek öntvényeivel.⁹ 1905-ben a beépítésre szánt emlékek másolatai érkeztek: a múzeum épületének főbejárata fölötti timpanonba szánt szobordísz, az olümpiai Zeusz-templom nyugati oromcsoportjának szobrai, a Parthenón fríztablái, amelyeket a Dór terem képszalagjába terveztek beépíteni, és a Román Csarnok Reneszánsz Csarnokba nyíló ajtajai köré építeni szánt freibergeri *Goldene Pforte*, valamint a gyulafehérvári székesegyház *Fejedelmi kapuja*. A főhomlokzati timpanon szoborművekkel való díszítése már 1906-ban, a Szépművészeti Múzeum 1906. december 1-jén, Ferenc József jelenlétében történt átadása előtt elkészült.¹⁰

A további antik gipszmásolatok zömének megrendelése és a múzeumba szállítása 1905 és 1910 között zajlott. Az antik gipszgyűjtemény kiállítása azonban még sokáig váratott magára. A Dór Csarnok „már” 1911 őszén elkészült, a kiállítás azonban végül csak 1913-ban nyílt meg.¹¹ Ez a Wollanka József által rendezett kiállítás két hónappal később bezárt. Az antik gipszmásolatok egy részét három teremben bemutató kiállítás csak hét



2. A Szépművészeti Múzeum Román Csarnoka 2014-ben (Fotó: Andó Géza)

év múlva, 1920-ban nyílt meg ismét, ekkor már Hekler Antal értő rendezésében. Hekler egyéb tevékenysége mellett ekkor már kevés időt szentelt a Szépművészeti Múzeumnak, az anyag fennmaradó részének rendezésével, hat teremben, végül csak 1923 novemberére lett kész¹² (1. kép).

tákban és a sajtóban kritikák hangzottak el a másolatgyűjteménnyel szemben, lásd SZENTESI 2006 (lásd 5. jegyzetben). 33–35. és 356–363. jegyzet.

9 A koncepció változásának dokumentumait közli: TÓTH 2007 (lásd 5. jegyzetben). 244–251. A tervről lásd még: TÓTH Ferenc: *Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum Modern Külföldi Gyűjteményének kialakulása*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 41–47. A koncepció változásának az Antik Gyűjteményre vonatkozó áttekintése: NAGY 2013 (lásd 5. jegyzetben). 30–31.

10 A múzeumi gipszbeépítések korai szakaszáról lásd jelen lapszámban Szócs Miriam tanulmányát.

11 A kiállításról egy négyoldalas, nyomtatott kiadvány készült: WOLLANKA József: *A Parthenon-terem gipszöntvényei*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1912.

12 HEKLER Antal: Az antik gipszgyűjtemény rendezése. Az *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei* III. 1921–1923. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1924. 102–107. A kiállításokhoz nyomtatott vezetők jelentek meg: HEKLER Antal: *Az antik gipszgyűjtemény. Első rész*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1920; HEKLER Antal: *Az antik gipszgyűjtemény. Második rész*. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1923.

13 Az 1851-es londoni világkiállításon, a Sydenhamben épült Crystal Pa-



3. A tatabi kiállítás földszinti terme, középen Paióniosz Niké-szobrával (ltsz. Ag.156)
Tata, Kuny Domokos Múzeum, Görög-római Szobormásolatok Múzeuma, 2014 (Fotó: Andó Géza)

Míg a szisztematikus gyűjtési koncepcióval, hosszú távon biztosított költségvetéssel rendelkező ún. „rendszeres” másolatgyűjtemények máshol fontos szerepet töltek be a tudományos gyakorlatban, az oktatásban és a közművelődésben,¹³ addig ennek az anyagnak Magyarországon számottevő hatása nem volt, elvéve szolgált az oktatás alapjául, értetlenségről tanúskodó kritika illetve, olykor politikai támadások alapjaként szolgált. Pedig a budapesti gyűjtemény finom érzékkel felépített, a görög művészetet eredeti művek másolataiban is átfogóan reprezentáló volt, köszönhetően az alapító és köre múzeumi gyűjteményeket is alaposan ismerő szellemi kiválóságának. Jelentőségét Nagy Árpád

Miklós így fogalmazta meg az Antik Gyűjtemény történetét feldolgozó könyvében: „Így egy csapásra megjelent Magyarországon az antik szobrászat, ráadásul két különböző aspektusában is: egyaránt képviselve volt a hellénisztikus és császárkori művekre összpontosító hagyományos művészettörténeti kánon és a legfrissebb ásatásokból előkerülő görög eredetű lényegében teljes sorozata”.¹⁴

A gipszmásolatok szerepe egyre csökkent, a második világháborúban a nem mentett anyag jelentős károkat szenvedett. A háború után a Szépművészeti Múzeumban már csak kétszer szerepeltek kiállításon.¹⁵ A gipszek tematikus alapon eredetileg két, majd később három

lace-ban mutattak be nagy sikerrel gipszmásolatokat. Az 1873-ban South Kensingtonban – a későbbi Victoria and Albert Museumban – megnyílt, továbbá a berlini Neues Museumban 1875-től látható gipszgyűjtemény szolgált mintegy alapul a század hetvenes éveiben egyre nagyobb számban megjelenő másolatgyűjteményeknek.

¹⁴ NAGV 2013 (lásd 5. jegyzetben). 26.

¹⁵ 1953-ban Szilágyi János György a Parthenón-templom építkezése

megkezdésének 2400 éves évfordulójára rendezett a klasszikus művészet legkiválóbb darabjaiból kiállítást. A középkori és reneszánsz anyagból válogatva rendezett 1999-ben kiállítást Eisler János, Szentkirályi Miklós és Takács Imre. A kiállításához négyoldalas nyomtatott füzet készült: EISLER JÁNOS–SZENTKIRÁLYI MIKLÓS–TAKÁCS IMRE: *Remekművek alteregói. Régi gipszöntvények*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1999.

¹⁶ A teljes gipszgyűjtemény elhelyezésére több, komolynak ígérkező



4. A tatai kiállítás emeleti terme. Ifjú Dionüszosz képében ábrázolva az ún. Antinoosz (Itsz. Ag.309), az ún. Alvó Ariadné (Itsz. Ag.292), Poszeidipposz ülő szobra (Itsz. Ag.196), Laokoón és fiai (Itsz. Ag.283), az ún. méloszi Aphrodité gipszmásolata (Itsz. Ag.276), Marszúasz alakja, az ún. Borghese-szatír (Itsz. Ag.278) Tata, Kuny Domokos Múzeum, Görög-római Szobormásolatok Múzeuma, 2014 (Fotó: Andó Géza)



5. *Niobé legidősebb fia* gipszmásolatának töredéke a tatai vár kazamatájában (Itsz. Ag.253), mögötte az ún. *Ludovisi Héra-szobor* töredéke (Itsz. Ag.199)
Tata, Kuny Domokos Múzeum, 2014 (Fotó: Andó Géza)

múzeumi gyűjteménybe sorolódtak. Az ókori görög és római gipszmásolatok az Antik Gyűjteményhez, a középkori és újkori gipszek a Régi Szobor Gyűjteményhez, a magyar vonatkozású anyag később a Magyar Nemzeti Galériába került.

Az egyre hangsúlyosabbá váló igénnyel – hogy a múzeum épületében az eredeti műtárgyak foglaljanak teret – párhuzamosan egy sor többé-kevésbé komoly terv merült föl, illetve kísérlet történt a gipszmásolatok elhelyezésére – máshol.¹⁶ Ehhez képest meglepőnek nevezhető, hogy csupán az 1980-as évek közepére jött létre az az állapot, amelyből munkánk kiindult: a múzeum épületében csak a második világháború után helyre nem állított Román Csarnokban maradtak, illetve halmozódtak föl – néhány véletlen kivételtől eltekintve – a középkori és reneszánsz gipszgyűjteményhez tartozó másolatok (2. kép), míg az egykori gyűjtemény

többi része számos további helyszínre került, szerte az országban.

Beszédes tény, hogy ugyanakkor, amikor a teljes anyag kiállításra sem került, a Szépművészeti Múzeum már az 1920-as évektől kezdve számos öntvényt tartós letétbe adott több magyarországi intézménynek.¹⁷ A második világháború előtt letétbe helyezett gipszek egy része megsemmisült, vagy azóta is lappang. A kutatás külön szegmensét képezte a letéti szerződések és átvételi elismervények levéltári-irattári forrásainak feltárása. Az eredetileg több mint hatszáz leltári tételből álló antik szobormásolati gyűjtemény a második világháborút átvészelve, még mindig jelentős anyagát a Szépművészeti Múzeum 1977 és 1985 között átadta a tatai Kuny Domokos Múzeumnak,¹⁸ ebből az anyagból nyílt állandó kiállítás Tatán, az egykori zsinagógából átalakított Görög-római Szobormásolatok Múzeumában¹⁹ (3. kép). Az eredeti terv szerint a gyűjtemény fennmaradó része más helyszínen szintén kiállításra került volna, ez azonban nem valósult meg, ezeket a darabokat előbb a tatai vár kapuja melletti bástyában, és a volt zsinagógával szemközti földszintes épület, az egykori zsidó iskola helyiségeiben rakták le, majd az 1980-as évek második felében átszállították raktározásra a komáromi Igmándi erődbe. Innen kerültek később egyes darabok további hat, később bemutatandó külső helyszínre. A középkori és reneszánsz anyag jelentős részét a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokában helyezték el, azonban további több mint tíz budapesti és vidéki intézmény kapott letétbe gipszeket.

A Szépművészeti Múzeum felújításához kapcsolódva művészettörténeti és építészeti koncepció²⁰ készült 2011-ben, amelynek elfogadásával 2013 őszén kezdődhetett el a teljes gipsz szobrászati másolatgyűjtemény újrafelmérése. Az 1993-ban,²¹ majd a 2000-ben végzett felmérést²² követően a gipszek bemutatásának átfogó terve szükségessé tette a teljes állomány újbóli

terv is született. A teljesség igénye nélkül, az egyik szerint a pesti Vigadó épületébe kerültek volna, lásd Szépművészeti Múzeum, Irattár, 777/1963, egy másik szerint a Petőfi Csarnok adott volna helyet az anyagnak, 2000-ben a pesti Duna-parton elterülő területen látszott lehetőség, ahol később a Nemzeti Színház, a Művészetek Palotája és a Ludwig Múzeum épületei épültek meg.

17 Vö. 39–42. jegyzet.

18 Az antik gipszek átadásának engedélye: 125-5/78 (28214/78 sz. ügyszerint – A Kulturális Minisztérium Múzeumi Osztályának leirata). A Művelődési Minisztérium 65.118/85 sz. leirata alapján a Szépművészeti Múzeum az antik gipsz leltárkönyvet lezárta (175-5/85) Szilágyi János György 1985. február 20-i dátummal kelt bejegyzése szerint.

19 BIRÓ Endre: *Tata, Görög-római Másolatmúzeum*. (Tájak, Korok, Múzeumok Kiskönyvtára, 222.) Budapest, TKM Egyesület, 1977 (1990²).

A kiállított tárgyak jegyzékében 96 számozott tétel szerepel. Egyes darabok olykor téves attribúcióval vannak feltüntetve.

20 Szépművészeti Múzeum gipszmásolat gyűjteményének bemutatási koncepciója, 2011. Művészettörténeti koncepció: Szentesi Edit és Andó Géza, építészeti koncepció: Narmer Építészeti Studio, Vasáros Zsolt és munkatársai.

21 ANDÓ Géza–PERINGER István–STEFANIDIS Stefanos: A Szépművészeti Múzeum gipsz másolatgyűjteménye. Közép- és reneszánsz kori anyag. Felmérési dokumentáció, 1993. május 7.

22 ANDÓ Géza–GERÁK Miklós–PERINGER István–STEFANIDIS Stefanos–SZENTESI Edit–UHLIK Rudolf: *Szobormásolatok múzeuma Budapest*. Összegzés a Szépművészeti Múzeum egykori szobormásolat-gyűjteményének állapotfelméréséről, 2000. augusztus–október.



6. Ókori gipsz szobormásolatok a komáromi Igmándi erődben, 2014 (Fotó: Baku Eszter)



7. Az *Ara Pacis* gipszmásolatának részlete (Itsz. Ag. 335), fogadalmi dombormű Zeusz Philiosz és Agathé alakjainak ajánlva (Itsz. Ag. 558), *Apollón és Héraklész küzdelme a delphoi tripuszért* (Itsz. Ag. 529) relief gipszmásolata Budapest, Szépművészeti Múzeum, Román Csarnok, 2014 (Fotó: Andó Géza)

revízióját. A felmérés kiindulópontjaként a nyomtatott katalógusok, pontosabban kiállítási vezetők,²³ régi leltárkönyvek, illetve leltári cédulák,²⁴ valamint a korábbi számbavételek²⁵ szolgáltak. A másolatok elkészült összegző katalógusa²⁶ – virtuálisan egyesítette a valaha volt teljes régi gyűjteményt.²⁷ A katalógustételek tartalmazzák a másolati tárgy megnevezését, leírását, a méreteket (ahol rendelkezésre állt, a posztamens méreteit is), a jelenlegi fellelési helyet, az állapotot, különös tekintettel a hiányok, sérülések számára, kiterjedésére, jellegére, ezen túl a másolati tárgy eredetijének vonatkozó adatait is. A tárgyakról restaurátori vélemény és fényképfelvételek készültek. A tárgycsoportok, illetve több, összetartozó darabból álló tárgyak későbbi re-

konstrukcióját segítő, ahol lehetséges volt, egyfajta konzignáció is rögzítésre került. A tárgyak állapotának felméréséhez kapcsolódóan fontos adat volt a szobrok eredeti tartószerkezeteinek, összeépítési módjának lehetőség szerinti feltérképezése, továbbá az egyes talapzati megoldások, rögzítések megfigyelése.²⁸ Az azonosítást nehezítette, hogy a korábbi felmérésekhez képest jelentős tárgymozgatások történtek, összetartozó szobrok vagy töredékek kerültek külön helyszínekre. Műtárgyvédelmi megfontolásokból a tárgyak mozgatása a jelen munkánál csak az azonosítást, állapotfelmérést lehetővé tevő mértékűre szorítkozott. A gipszek állapotát nagyban meghatározták az elhelyezés körülményei és a hozzáértő vagy, ellenkezőleg, a gondosságot

23 HEKLER 1920 (lásd 12. jegyzetben); HEKLER 1924 (lásd 12. jegyzetben). A középkori és reneszánsz anyagra lásd PETROVICS Elek–OROSZLÁN Zoltán–PIGLER Andor: *A közép- és renaissancekori gipszgyűjtemény*. Katalógus. Budapest, Országos Magyar Szépművészeti Múzeum, 1926. A kiállításon 200 másolat volt kiállítva.

24 Az *antik gipszgyűjtemény leltára*. Kézírási leltárkönyv, 628 leltári számon bejegyezve a tárgyak (a továbbiakban: Ag.). A könyvbe Oroszlán Zoltán kezdte el beírni a tárgyakat 1932-től, utólag, az irattári levelezést alapul véve. Az utolsó bejegyzések Szilágyi János György-től származnak, csakúgy, mint a leltárkönyv megszüntetésére utaló 1985. február 20-i. Lásd ehhez SZENTESI 2006 (lásd 5. jegyzetben). 40., 412. jegyzet. A középkori és reneszánsz tárgyak leltárkönyve és leltári cédulái Rg.1-től Rg.292-ig számozva tartalmazzák a tárgyak adatait (a továbbiakban: Rg.).

25 A fent ismertetett revíziókon túl lásd 20. jegyzet; továbbá a Régi Szobor Gyűjtemény megbízásából Bognár Zsófia 2013-ban előzetes felmérést végzett a Román Csarnokban.

26 Szépművészeti Múzeum, Budapest. *Gipsz szobormásolati gyűjtemény*. Katalógus. Releváns gipszgyűjteményi darabok katalogizálása, tekintettel a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokában található és más külső helyszíneken tárolt és kiállított tételekre. Szépművészeti Múzeum–Narmer Építészeti Stúdió, 2014. augusztus. Az egyes helyszíneken tárolt gipszek felmérését a Narmer Építészeti Stúdió koordinálta, a munkát a Szépművészeti Múzeum részéről Andó Géza, továbbá Baku Eszter művészettörténész és Módy Péter okleveles kőszobrász restaurátor végezte. Az adatszolgáltatásban segítséget nyújtottak a Szépművészeti Régi Szobor Gyűjteményének munkatársai: Szőcs Miriam, Rózsavölgyi Andrea és Bognár Zsófia.

27 Az egyes darabok azonosításához támpontot a korábbi vagy jelenlegi gyűjteményekben felvett katalógusok, leltári cédulák, nyomtatott vezetők, továbbá a megelőző felmérések dokumentációi adtak. Az ezekben szereplő leltári számok is szerepelnek az egyes tételeknél.

28 A felmérés során nem volt lehetőség minden egyes tárgy tartószerkezetének feltárására, hiszen ez jelentősen túlmutatott volna a feladat keretein. Így csupán javaslattal élünk a későbbi feladatok tisztázásához.

nélkülöző kezelés. Több helyszínen, ahol korábban a lehetőségekhez mérten körültekintően raktározták el a darabokat, a későbbiekben néhány szakszerűtlen bolygatás helyrehozhatatlan pusztítást eredményezett. Ugyancsak végzetes károkat okozott a nyilván jó szándékú, de nem körültekintő tisztítás és restaurálás is. A sérülések hozzá nem értő restaurálása nemegyszer esztétikailag zavaró illesztéseket eredményezett. További állagromlást jelentett a vascsapolások, illesztési kapcsolatok és megerősítések korróziója, mivel az oxidálódás során megnövekedett térfogatú anyag szétfeszítette a gipszszobrot. A restaurátori feladatok közé tartozik az elöregedett tartószerkezetek kiváltása, megerősítése, a gipsz anyagának konzerválása, a felületek kijavítása.²⁹

Jelen tanulmány a kutatás lezárásakor rögzített állapotokat mutatja, és ahol ismert, ott említve az azóta történt változásokat. Így időközben külső raktárba kerültek a Szépművészeti Múzeumban és a Könyvtárban lévő művek, egyes tatai helyszíneket is felszámoltak, az ott lévő darabok visszakérültek a komáromi Igmándi erődbe. A következőkben a munka eredményét ismertetjük röviden, az egyes helyszíneken fellelt gipszek bemutatásával.

Tata, Kuny Domokos Múzeum, Görög-római Szobormásolatok Múzeuma (4. kép)

Tatán 1977 októberében nyitották meg az egykori zsinagóga épületében a Görög-római Szobormásolatok Múzeumát.³⁰ A revízió során kiderült, hogy az itteni kiállítás eredeti anyagából egy tárgy hiányzik, mások viszont az idők során ide kerültek át a komáromi Igmándi erődből, közvetlenül vagy közvetve (azaz az erődből más helyszínre kiadott szobrokat ide hozták vissza). Így ma katalógusunk szerint összesen 113 tárgy, illetve tárgycsoport található a zsinagógában, s további 5, az Antik Gyűjtemény leltári nyilvántartásában nem szereplő tétel látható a kiállításon.³¹ A kiállított tárgyakon kívül több tatai helyszínen, a múzeum Diófa utcai külső raktárában összesen 12, ebből egy leltári szám nélküli tétel, a vár kazamatájában pedig 18 azonosított tárgy és további töredékek voltak fellelhetők (5. kép). A korábbi felmérésben szerepelt a tatai görög étteremnek

kölcsönadott négy másolat, amelyeket az étterem bezárása miatt időközben már visszavett a tatai múzeum. A legjobb állapotban a Tatán kiállított tárgyak vannak. Egyes darabokon a bronz hatású patina is nagyszerű minőségben megmaradt.

Komárom, raktár az Igmándi erődben (6. kép)

A Szépművészeti Múzeumtól átvett és kiállításra nem került másolatok a komáromi Igmándi erőd néhány helyiségében vannak felhalmozva. Az antik anyag jelentős része ezen a helyszínen található, eddig összesen 231 katalógusszámon 345 darabot azonosítottunk, és 23 azonosítatlan tétel került be a katalógusba. Már az első helyszíni szemle alkalmával világossá vált, hogy a 2000-ben készült felméréshez képest is jelentős változások történtek, egyes darabok már nem voltak fellelhetők. Az erőd nyolc termébe rendszer nélkül bezsúfolt gipszeket többször megmozgatták, ezáltal jelentős sérüléseket okozva, olykor konkrét pusztítást végezve. Az összetört gipszek azonosítását megkönnyítette, ha a töredékeket egy helyen hagyták, néha azonban jelentéktelennek ítélt töredékeket egyszerűen kitakarítottak. Az itt tárolt darabok nagy része rossz állapotban van, az illesztési síkok elváltak, a patina megkopott, vagy elvált a felülettől, a tartóvasak korrodáltak, a fátartók elkorhadtak. A későbbi azonosítást segítő dokumentálva lett minden egyes darab pontos helye, jelezve az olykor külön terembe vagy helyszínre került összetartozó darabokat.

Komárom, Klapka György Múzeum

A tatai múzeum által letétbe adott gipszmásolatok, összesen 10 tárgy, a komáromi Klapka György Múzeumban került kiállításra, ebből 7 darab korábbi Szépművészeti Múzeum gyűjteményi leltárkönyvi tétellel (Ag.) azonosítható.

Szépművészeti Múzeum

A második világháborút követően a gipszgyűjtemény tárgyai állandó kiállításon nem szerepeltek. A középkori és reneszánsz anyag nagy része – mintegy száz leltári számon szereplő majd kétszáz darab, a háborús károk után kiállítótérként helyre nem állított, raktárként

29 MÓDV Péter: *Restaurátori szakvélemény a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményéhez*. Budapest, 2013. (kézirat).

30 LÁSD BIRÓ 1977 (lásd 19. jegyzetben). A tatai zsinagógához vö. BÓDI LÓRÁNT: A tatai zsinagóga esete a kádári emlékezetpolitika tükrében. *Új Forrás*, 9. 2010. 45–56.

31 A Parthenón-fríz 16 leltári szám alatt összesen 72 darabból áll. A fríz

nagy része Tatán egymás felett két sorban van kiállítva, de néhány tábla az Igmándi erőd termeiben található. A Parthenón-fríz további másolatairól lásd SZENTESI Edit: Az Epreskerti szobrászműtermek Parthenón-fríze. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 383–404. A frízről lásd továbbá SZENTESI Edit: *A Parthenón-fríz gipszmásolata a budapesti Szépművészeti Múzeum dórtérmében*. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1999. (közöletlen dokumentáció).



8. A budapesti Szépművészeti Múzeum Könyvtárának előcsarnoka, 2014 (Fotó: Andó Géza)

használt Román Csarnokban kapott helyet – a Régi Képtár többszintes képraktárát körülölelő, kétszintes fa polcrendszeren, a padlón, illetve eredeti beépítésben. A művek kisebb része maradt eredeti felállítási helyén, a többi darabokra bontva, olykor törve, egymásra halmozva. A művekről letört kisebb-nagyobb elemek egy része a helyszínen fellelhető volt. A raktározásukra ácsolt fa állványrendszer osztásközének belmagassága nem érte el az átlag emberi testmagasságot. Az itt raktározott állomány egy részének megközelítése csak a közelmúltban vált lehetségessé, amikor a Román Csarnok felújításának első ütemeként, a régi képtári raktár és a faállványzat 2015-ben elbontásra került.

A felmérés során azonosítottunk hat, az Antik Gipszgyűjteményhez tartozó tárgyat és töredéket (Ag.), amelyeket feltehetően véletlenül nem szállítottak el (7. kép),

továbbá magyar vonatkozású középkori faragványokat, amelyek – a többi, ebbe a csoportba tartozó másolattal ellentétben – végül nem kerültek átadásra a Magyar Nemzeti Galériába. A Román Csarnokot a 2015-ben kezdődő felújítás miatt azóta kiürítették, a gipszeket külső raktárban helyezték el. További másolatok voltak a kiállítóterben, mind az Antik Gyűjtemény, mind a Régi Szobor Gyűjtemény raktáraiban, a Vakok Intézetéből visszaszállított tárgyak ideiglenesen a második emeleti raktárban kaptak helyet. 2015-ben a többivel együtt ezek is a külső raktárba kerültek.

Szépművészeti Múzeum Könyvtára (8. kép)

A főleg a bambergi, naumburgi, hildesheimi, illetve chartes-i másolatokból álló válogatás egy 1999-ben rendezett időszakos kiállítást követően³² került a könyv-

32 Lásd EISLER–SZENTKIRÁLYI–TAKÁCS 1999 (lásd 15. jegyzetben).

tár földszinti előcsarnokába. 2015-ben ezeket is a múzeum külső raktárába szállították.

Kalocsa, Tomory Pál Főiskola épülete (a régi Művelődési Ház) 1977-ben helyezett tartós letétbe a Szépművészeti Múzeum Kalocsán összesen 12 tétel alatt 18 tárgyat,³³ amelyek az épület folyosóin és az egyik irodahelyiségben lettek kiállítva, beépítve. Négy tételhez nem lehetett régi múzeumi leltári számot rendelni. A letéti szerződés tévesen attribuíált egyes tárgyakat, illetve több tételnél pontatlan leírást közölt.

Kecskemét, Tudomány és Technika Háza

Az egykori zsinagóga épületében 1976-ban Michelangelo műveinek gipszmásolataiból 14 leltári számon található, és egy leltári szám nélkül szereplő tárgy került Kecskemétre, melyeket restaurálást követően kiállítottak.³⁴ A Szépművészeti Múzeumból szállított 15 darabon kívül további 2 másolat került át Madarásról még 1976-ban,³⁵ és további 3 1977-ben, mint a Szépművészeti Múzeum gipszraktárából időközben előkerült művek.³⁶ A Medici-síremlékek fő alakjai architektonikus keretek nélkül szerepelnek, ezek építészeti elemei szétbontva a Román Csarnokban maradtak. Bár pontos konszignáció nem készült, de a síremlékek, a hozzájuk tartozó építészeti részletekkel együtt, vélhetően hiánytalanul összeállíthatók.

Debrecen, Debreceni Egyetem Élettudományi Intézet

2005-ben, restaurálás után, a reneszánsz másolatokból kilenc régi múzeumi leltári tétel (Rg.) került letétbe a Debreceni Egyetem Élettudományi Intézetébe, ahol a lépcsőházban állították ki a gipszeket, Kecskemét-hez hasonlóan az építészeti keretek nélkül, amelyek szintén a Román Csarnokban voltak elemekre bontva raktározva, majd 2015-ben a külső raktárba kerültek.

Madaras, Petőfi Sándor Művelődési Ház

Madarásra eredetileg két Michelangelo-másolat került 1975-ben,³⁷ amelyeket a kecskeméti Michelangelo Galéria kiegészítéseként 1976-ban átszállítottak Kecskemétre. 1977-ben két tárgyat, egy gipsz- és egy bronzszobrot helyeztek letétbe a madarasi művelődési házban.

Vakok Intézete

A Szépművészeti Múzeum második emeleti szoborraktárában, részben a Román Csarnokban került elhelyezésre az az összesen 8 leltári számon (Rg.) szereplő tárgy, amely 1982-től volt letétben a Vakok Intézetében egészen 2013-ig. Eredetileg összesen 11 leltári számú tárgy került az intézménybe.³⁸ A tárgyak 2015-ben a külső raktárba költöztek.

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Építészmérnöki Kar, Rajzi és Formaismereti Tanszék

1923-ban 49 leltári számon összesen 53 tárgyat helyeztek letétbe a BME-re, ma ezekből összesen 7 öntvényt lehetett azonosítani, a többi hollétéről nincs adat.³⁹ 1939-ben további 14 tételben összesen 22 tárgy került letétbe a BME egykori „Középkori Építészeti Tanszék”-ére,⁴⁰ ezen antik másolatok azonosítására nem volt lehetőség.

Országos Magyar Iparművészeti Iskola, illetve Magyar Királyi Iparművészeti Iskola

Hivatkozva a Vallás- és Köznevelési Miniszter 1921. november 29-ei leiratára,⁴¹ 10 leltári számon található gipszöntvényt adtak letétbe 1921 decemberében többségében antik, egy kora reneszánsz és két modern alkotás másolatait.⁴² A tárgyak jelenlegi helye ismeretlen.

33 Letéti szerződés, 1977. november 25. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 325/1977.

34 Az ötlet kezdeményezője Melocco Miklós szobrászművész volt. Ő végezte a kiegészítéseket, retusokat és összeillesztéseket a kiállítási szempontoknak megfelelően. A Michelangelo Galériát Garas Klára, a Szépművészeti Múzeum főigazgatója nyitotta meg 1976. szeptember 18-án.

35 A Mózese és Giuliano de'Medici ülő alakja a síremlékről, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 781-5/76.

36 A Dávid-fej, a firenzei Pietà, az ún. Nikodemus-fej, és a Medici-síremlék Giorno alakja, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 781-5/76.

37 Michelangelo Mózese és Giuliano de'Medici ülő alakja a síremlékről, amelyeket a kecskeméti Michelangelo Galéria kiegészítéseként 1976. augusztus 5-én átszállítottak, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 781-5/76. Helyette Donatello Szt. György-szobra, és Verrocchio Puttója került letétbe 1977. február 14-én, Szépművészeti Múzeum,

Irattár, 154-5/77. A Szt. György-szobor elpusztult, a Putto sértetlen állapotban van.

38 Átvételi elismervény, 1982. június 14. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 644-1982-5

39 Letéti szerződés, 1923. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 349/1923. A szerződés a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem irattárában is fellelhető az alábbi címen: *Gipszgyűjtemény átvétele Szépművészeti Múzeumtól*, 1923. május, 1394/1923, valamint *Gipszöntvényekről a gondnoki elismervényt küldi a Szépművészeti Múzeum ig. ja*, 1923. június, 1460/1923.

40 Átvételi elismervény, 1939. november 11. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 36/1939.

41 Átvételi elismervény, 1921. december 9. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 976/1921.

42 Engel József Éva című szobrának és Ingebrigtt Vik *Öregség* című művének öntvényét helyezték letétbe.

Magyar Nemzeti Galéria

Az 1980-as évek óta közel 31 leltári számú, magyar vonatkozású tárgy került a Magyar Nemzeti Galériába, ahol részben az állandó kiállításba rendezve, részben raktárban vannak.⁴³

Ják

A magyar anyag jelentős emléke a jáki bencés apátság templom nyugati főkapujának szobrászati részei és építészeti kerete egy leltári számon található tétel, jelenleg a jáki templomdombon, az egykori apáti major-ság egyik épületéhez a kőfaragványok raktárául épült toldalék padlásán található.⁴⁴

A felmérés utóélete

A Szépművészeti Múzeum gipsz szobormásolati gyűjteménye az elmúlt időszakban, más gipszgyűjteményekéhez hasonlóan, felértékelődött, s ez szükségessé teszi/tette a tárgyak kiállításának, bemutathatóságának felülvizsgálatát is, utat nyitva újra a gipszek tanulmányi jellegű bemutatása felé. A tudományos igényű felmérés utómunkálataként elkészült az állapotfelmérés alapján azon tárgyak listája, amelyek kiállíthatósága kisebb-nagyobb, az egyszerű tisztítástól az összetett rekonstrukciós restaurálásig terjedő restaurátori beavatkozás után lehetséges.

A gipsz szobrászati másolatgyűjtemény jelene

A tervek szerint ismét a másolatgyűjtemények befo-gadására tervezett épületek adnak majd hamarosan

méltó keretet a múlt ember alkotta műveinek, amelyek többek egyszerű másolatoknál.⁴⁵

Régi és parttalan vita juthat végre nyugvópontra, ha a hajdanvolt gyűjtemény a megfelelő helyre és a megfelelő kontextusba kerül. Elek Artúr, a kiváló műkritikus írta az antik gipszek Hekler Antal által rendezett, 1923-ban megnyílt gipszkiállítása kapcsán: „Aki eredeti görög művészetet sohasem látott – a külföldre még el nem jutott ifjúság – az a legjobb fényképeknél is valóbb nyelvet beszélő plasztikus másolatokon ismerheti meg benne azt, ami abban az ősi művészetben lényeges és örökké élő: a plasztikai problémákat és megoldásaikat. Aki már megfordult azokon a helyeken, melyeken az eredeti szoborműveket őrzik, az a pontos és hű másolatok előtt megújhodni érezheti emlékeit. Pedagógiai nyereségnek és esztétikai gyönyörűségnek egymagában akkora, hogy vele szemben a »másolat« és az »anyag-hamisítás« közkeletű érve nyugton elhallgathat. [...] Az anyag hiányzó varázsa helyett az alkotó szellem él bennük, annak megcsökkenetlen hatalma minden hiányzót pótol és elfeledtet. Adjuk meg a gipsznek, ami a gipszé: cirógassuk meg hálás szemmel, amiért olyan illúziót keltően tudja elénk varázsolni azt, aminek csak másolata.”⁴⁶

Andó Géza

muzeológus

Szépművészeti Múzeum

ando@mfab.hu

Baku Eszter

tudományos segédmunkatárs

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem,

Építésztechnika Kar, Építészettörténeti és Műemléki Tanszék

bakueszter@gmail.com

43 A magyar tematikájú gipszek gyűjtéséről lásd bővebben SZENTESI Edit: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények Budapesten a 19. század utolsó harmadában*. http://www.colbud.hu/mult_ant/Getty-Workshops/SzentesiGipsz.htm Letöltés ideje: 2016. február 12.

44 A jáki templom nyugati kapujának másolata miniszteri keretből, ki-mondottan a Szépművészeti Múzeum számára, muzeális őrzésre készült másodpéldány volt, amelyet 1902-ben öntött Reichenberger József, majd 1908-ban ő állította föl az egyik belső udvaron. A mú-zeumból 1987-ben távolították el szabályosan fölaprítva. Jákra szál-

lítása előtt Peringer István és Stefanidis Stefanos gipszszobrász-res-taurátorok konzignációs rajzot készítettek a darabokról. SZENTESI Edit: A jáki nyugati kapu historiográfiája és restaurálás története 1904-ig. In: *A jáki apostolszobrok*. Szerk. SZENTESI Edit–UJVÁRI Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 1999. 75–155.

45 Erről lásd a jelen lapszámban Vasáros Zsolt és Szöcs Miriam közös tanulmányát; továbbá a 2. és 3. jegyzetet.

46 ELEK Artúr: A Szépművészeti Múzeum antik gipszgyűjteménye. *Nyugat*, 16. 1923/23. (december 1.) 597–600.

„Don't hurt the cast”!

The Survey and Cataloguing of the Historical Plaster Cast Collection of Sculptures of the Museum of Fine Arts, Budapest

The historical plaster cast collection of sculptures of the Museum of Fine Arts, Budapest will again be on public display. A concept for a new and representative permanent exhibition to be housed in Fort Csillag of Komárom has been developed and the National Museum Restoration and Storage Centre (OMRRK) to be built in the vicinity of the Museum of Fine Arts in Budapest would give place to a much needed study collection, painfully missing from the national educational and community cultural system.

The early history of the cast collection of the Museum of Fine Arts goes back to the second half of the 19th century. Having been appointed director of the Hungarian National Museum in 1869, Ferenc Pulszky began establishing a cast collection according to the European standards of the period as part of a comprehensive reorganisation of the museum. The bulk of the collection was built up of plaster casts taken directly from original ancient Greek sculptures in Athens. The casts were transferred to the newly established Museum of Fine Arts in 1904, in the period when its new building was still under construction. The new building, whose spacious ground floor halls were built to house a cast collection, was opened to the public in 1906. The constantly growing classical cast collection represented the development of ancient Greek sculpture from its beginnings, through the most significant monuments of the archaic and classical periods to the Hellenistic era. Only a few copies of Roman antiquities were included in the collection which comprised of 628 inventory numbers. The plaster

casts of the sculptures from the classical antiquity together with the 292 cast copies representing the medieval and Renaissance periods made the collection to be a distinct entity, illustrating a wide range of the history of European sculpture. Since the end of World War II, the collection has not been on display anymore, a part of the collection has been stored in the magazines inside the museum building, other casts however were taken to different places in and outside of Budapest.

This study presents the indispensable first steps to be taken for the sake of a planned rehabilitation of the collection. It also gives a review about the losses of the collection comprising originally of about 900 pieces and offers a short summary of the total survey of its present size and condition.

Géza Andó
Museologist
Museum of Fine Arts
ando@mfab.hu

Eszter Baku
Assistant research fellow
Budapest University of Technology and Economics, Faculty of
Architecture, Department for History of Architecture and of
Monuments
bakueszter@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

múzeumtörténet, történeti gipszmásolat-gyűjtemény, 19–20. század, felmérés, katalogizálás, Szépművészeti Múzeum, Budapest, rehabilitáció

KEYWORDS

museum history, historical plaster cast collection, 19th–20th century, survey, cataloguing, Museum of Fine Arts, Budapest, rehabilitation

A freibergi Aranykapu gipszmásolat-beépítésének története a Román Csarnokban¹

Pulszky Károly (1853–1899) távozását követően az Országos Képtár és a Nemzeti Múzeum gyűjteményeiből frissen létrejövő Szépművészeti Múzeum gyűjtési koncepciójában éles váltás következett be, főként a szoborgyűjteményt érintően.² A változást jól tükrözi Wlassics Gyula (1852–1937) vallás- és közoktatásügyi miniszter ismert, a Szépművészeti Múzeum tárgyában összeállított, 1900-ban született jelentése. „Azon eszméről, hogy eredeti darabokból alkossuk meg az összes sorozatokat, le kell itt is mondanunk, részben lehetetlen a terv megvalósítása, részben arányban nem áll azon eszközökkel, amelyek rendelkezésre állanak. Legnagyobb részt tehát gipszmásolatokkal mutatjuk be a műízlésnek változását.”³

A jelentés gyakorlatilag kimondja, hogy a jövőben a szobrok esetében kizárólag másolatok szerzése a cél, főként azért, mert a meglévő eredeti művekből a szobrászat története nem mutatható be.⁴ Wlassics Gyula összeállítása már nevesíti a műtárgyakat, amelyek közül a következő évtizedben jó néhánynak a másolata be is kerül a gyűjteménybe, de számtalan olyan emlék is említésre kerül, amelyről végül a múzeum nem rendelt

meg öntvényt. Később a Szépművészeti Múzeum építésének megkezdésével egy időben, 1901-ben már konkrét műtárgylisták születnek a megrendelni tervezett gipszmásolatokról, amelyeknek a középkortól a barokkig terjedő jegyzékét Térey Gábor (1864–1927) állította össze. Ezekről az összeállításokról bár tudunk, ugyanakkor csak a reneszánszra vonatkozó lista maradt fenn az intézmény irattárában.⁵

A változó koncepció következményeként a Szépművészeti Múzeum épületének földszintjét már jó előre nagy csarnokokkal tervezték meg, hogy ezek a terek egy átfogó gipszmásolat-gyűjteményt fogadhassanak be, és mód legyen a szobrászat teljes történetének szemléltetésére az antikvitástól egészen 1800-ig. Ugyanakkor, amikor a Szépművészeti Múzeum épülete 1906. december 1-jén I. Ferenc József (1830–1916) osztrák császár és magyar király jelenlétében megnyílt, ezek a terek gyakorlatilag üresen álltak⁶ (1. kép). A múzeum csarnokainak elhúzódo berendezése pedig már a kezdetektől a napi sajtóban is nyomon követhető, ahol többször kritikus véleményt is megfogalmaztak.⁷ A koncepció és a listák építkezéskori előkészítése ellenére a múzeum

1 Köszönettel tartozom Rózsavölgyi Andreának, Bognár Zsófiának, Andó Géznak a szakmai tanácsaikért, Csik Tamásnak az irattári dokumentumok, valamint Sipos Kálmánnak a könyvtári anyagok tanulmányozása során nyújtott segítségéért.

2 BACHER Béla–POGÁNY Ö. Gábor: *A Szépművészeti Múzeum 1906–1956*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, 1956. 31; Tóth Ferenc: Pulszky Károly tragédiája új dokumentumok tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 233–237.

3 Wlassics Gyula: *A vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszter jelentése a Szépművészeti Múzeum ügyében*. Budapest, Pesti Könyvnyomda-részvény-társaság, 1900. 6. Vö. még KAMMERER Ernő: *A Szépművészeti Múzeum*. *Művészet*, 5. 1906. 146.

4 A Wlassics Gyula és Kammerer Ernő által vázoltakból kitűnik, hogy a korábbi, jórészt Pulszky Károly vásárlásai révén a gyűjteménybe került eredeti szobrokat a gipszmásolatokkal együtt kívánták kiállítani,

de további eredeti szoborvásárlásokat nem terveztek. A múzeum 1896 és 1914 között nem is vásárolt eredeti, a középkortól a barokkig terjedő időszakból származó szobrot.

5 „Dr. Térey Gábor jelentése a Szépművészeti Múzeum olasz renaissance plasztikai osztálya számára megszerzendő gipszöntvények tárgyában, az öntvények jegyzékével.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 232/901; „Dr. Térey Gábor jelentése a Szépm. Muz. számára beszerzendő román és barokk gipszöntvények tárgyában.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 151/902-es, maga az irat hiányzik, az iktatókönyvből tudunk róla.

6 KAMMERER 1906 (lásd 3. jegyzetben). 149.

7 HEKLER Antal: A gipszmúzeum célja és berendezése. *Uránia*, 9. 1908/2. 79–81; ERDEY Aladár: Újabb művészeti mozgalmak. II. Az utóbbi időben, a Szépművészeti Múzeum plasztikai osztályának... *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 134. k. 378. sz. 450–452; HEKLER



1. A Római Csarnok Dózsa György út felőli oldala a Művészetben, 1906.

csak 1906-tól kezdett intenzíven gipszmásolatokat megrendelni külföldi múzeumoktól és gipszöntő cégektől. A megrendelt gipszmásolatok jelentős része nagyméretű emlékek másolata, amelyek kisebb darabokban érkeztek Budapestre, az összeállítás pedig a helyszínen, a múzeum épületében történt. Ezekre az összeépítésekre pedig jórészt 1908-ban és 1909-ben került sor,⁸ még 1912-ben és 1913-ban is további másolatok összeállításán és korábbi áthelyezésén dolgoztak.⁹ Azonban akadt néhány kivételes emlék is a középkori és reneszánsz gipszmásolatok beszerzéseinek fősodrában. Ezek közé tartozik az 1896-os Ezredéves kiállítás magyar emlékei közül Lázó János sírkövének a másola-

ta.¹⁰ Mátyás és Beatrix akkor még Bécsben, a császári gyűjtemény részeként a Kunsthistorisches Museumban őrzött, a magyar történetírás által a 19. században újra felfedezett márványportréinak másolatai 1874-es ajándékként kerültek a gyűjteménybe.¹¹ 1902 és 1903 folyamán szerezte be a múzeum a három híres középkori hildesheimi emléket, a Bernward-oszlopot, a bronzkaput és a keresztelődmedencét. Ez a megrendelés Térey Gábor nevéhez köthető, aki kihasznált egy épp adódó alkalmat, amikor ezekről a középkori emlékekről a hildesheimi Gebrüder Küsthardt cég másolatokat készített az amerikai Harvard Egyetem számára. E kapcsán pedig a Szépművészeti Múzeum számára is öntvények megrendelését kezdeményezte.¹²

A Római Csarnok már-már emblemikus elemévé váló freibergeri *Aranykapu* ugyancsak a kivételek közé tartozik a középkori és a reneszánsz gipszmásolatok között (2. kép). A fenti példákkal szemben ez a gipszmásolat több szempontból is különleges. Nemcsak hogy beérkezett a múzeum 1906-os nyitása előtt, de beépítésre is került a Római Csarnokban a nyitással egy időben. Mint látni fogjuk, még az antik másolatok között is csak két hasonló emlék található. A kapu monumentális méretével is kitűnik a többi másolat sorából. A beszerzésére és felállítására vonatkozó iratok viszonylag nagyszámban maradtak fenn a múzeum irattárában. A dokumentumokon keresztül nemcsak a kapu római csarnokbeli beépítésének története elevenedik meg, de az iratok betekintést engednek a gipszmásolat-készítő műhelyek működési gyakorlatába, a másolatszerzések, a gipszek összeállításának és múzeumi elhelyezésének folyamatába. Emellett pedig képet kaphatunk a gipszmásolatok épületbe történő integrálásának módjairól, és a beépített gipszeknek az építészeti térre gyakorolt hatásáról is.

A múzeum már 1904 őszén felvette a kapcsolatot a drezdai Albertinummal, vélhetően az ár és a határidők

Antal: A gipszmúzeumról. *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 135. k. 379. sz. 160–162; ERDEV Aladár: Még egyszer a gipszmúzeumról. *Budapesti Szemle*, 36. 1908. 135. k. 380. sz. 316–317; de főként BÁLINT Aladár: A Szépművészeti Múzeum gipsz-gyűjteménye. *Nyugat*, 4. 1913/16. 258–259. Vö. még BACHER–POGÁNY 1956 (lásd 2. jegyzetben). 33.

8 BACHER–POGÁNY 1956 (lásd 2. jegyzetben). 33. A középkori és reneszánsz gipszmásolatok kiállításának és installálásának az éveit jól nyomon követhetők a Szépművészeti Múzeum Régi Szobor Gyűjteményében őrzött leírókártyákon.

9 1912-ben és 1913-ban további másolatok is kerültek a gyűjteménybe, így a vurpódi és a vízaknai timpanon domborműmásolatok, valamint a brassói Fekete-templom szobrainak másolatai (Vurpód, Szépművészeti Múzeum, régi ltsz. Rg. 98, ma Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, ltsz. C.113.III/1985; Vízakna, Szép-

művészeti Múzeum, régi ltsz. Rg. 99, ma Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, ltsz. C.112.III/1985; brassói szobrok, Szépművészeti Múzeum, régi ltsz. Rg. 100–101, a tizenkét szoborból mára nyolc elveszett, négy a Magyar Nemzeti Galériába került, ltsz. C.119.III/1985, C.121.III/1985, C.122.III/1985, C.123.III/1985).

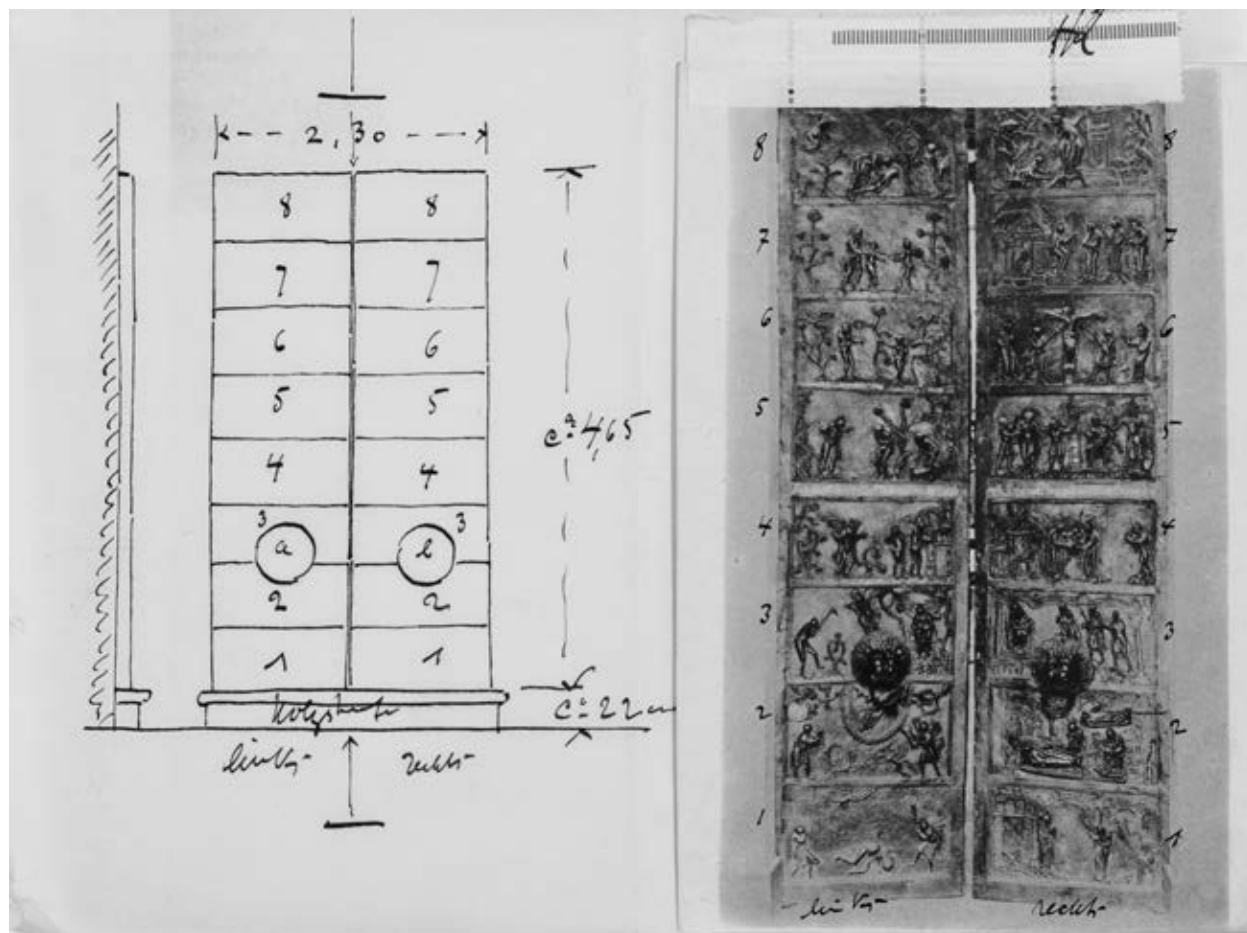
10 Szépművészeti Múzeum, régi ltsz. Rg. 141, jelenleg Magyar Nemzeti Galéria, Régi Magyar Gyűjtemény, ltsz. C.116.III/1985.

11 Rg. 151, Rg. 152, Karl Radnitzky ajándéka, 1874. november 30.

12 Hildesheimi mester: Bronzkapu, dóm, 1015 körül, gipszmásolat, Rg. 3; Hildesheimi mester: Bernward-oszlop, dóm, 1022 körül, gipszmásolat, Rg. 4; Hildesheimi mester: Bronz keresztelődmedence, dóm, 1226 körül, gipszmásolat, Rg. 5; lásd Szépművészeti Múzeum, irattár, 189/1903.



2. A freibergeri *Aranykapu* (gipszmásolat) a Román Csarnokban, 2015. február
(Fotó: Józsa Dénes)



3. A hildesheimi bronzkapu másolatához küldött fénykép és ábra, 1903. Szépművészeti Múzeum, Irrattár

után érdeklődve.¹³ Az Albertinum gipszöntőműhelyének 1904. október 24-én kelt leveléből kiderül, hogy Drezdában a hivatalos megrendelésre vártak, a kapu alaprajzát a méretekkel együtt megküldték. Az 1905. február 17-én kiküldött levelében a múzeum már jelezte, hogy szeretné megrendelni a másolatot.¹⁴ Nem sokkal később a rendelés megtörtént, Drezdából meg a kifizetés egyeztetése mellett 1905. június 16-án számoltak be az öntvény aktuális készenléti állapotáról. A levél keltekor a legutolsó darabokat vették ki az öntőformákból, és néhány nap

múlva a gipszet tartó faszerkezet is elkészült. Ezután a gipszmásolat összeállítása következett, amely során az egyes gipszdarabokat és a fa tartószerkezetet beszámolták. Ekkor fénykép is készült az összeállított kapuról, segítve ezzel az öntvény későbbi újbóli összeillesztését a Szépművészeti Múzeumban. Mindezen munkák a levél szerint júliusban, augusztusban, illetve szeptember első felében történhettek meg, a másolatot pedig szeptember végén pakolták be a szállító vonatra. A szállítmányt eszerint október elején tervezték Budapestre küldeni.¹⁵

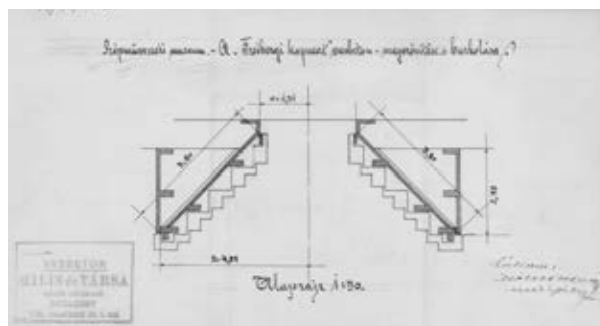
13 A freibergi Aranykapu (ún. Goldene Pforte, Freiberg, dóm, 1230 körül, gipszmásolat, ltsz. Rg. 6) másolatának megrendelésére vonatkozó teljes iratanyag néhány részlete hiányzik, ugyanakkor a visszaütalásokból következtetni lehet a hiányzó részre, így erre az első megkeresésre is csak utalás történik. Lásd „A drezdai Albertinum főszöntődjének értesítése a freibergi arany-porta ügyében.” Szépművészeti Múzeum, Irrattár, 998/1904.

14 Az alaprajz mára elveszett. Max Kühnert levele Kammerer Ernőhöz 1904. október 24-én kelt, postázták 1905. február 17-én. Szépművészeti Múzeum, Irrattár, 998/1904.

15 „A vallás- és közokt. m. kir. Minister 31007/905 leiratával 12000.-K-át utalványoz a freibergi Arany porta gipszöntési költségeire.” Szépművészeti Múzeum, Irrattár, 428/1905.

A levél további részletei jól illusztrálják a másolat-készítés folyamatát. A nagyméretű gipszeket számos kisebb darabból állították össze, az eredetiről a mintát is kisebb darabokban vették le. A nagyméretű emlékekről készített gipszmásolatok összeállítására már az öntőnél sor került, hogy ellenőrizzék, jól sikerült-e az öntés, és illeszkednek-e az egyes részek egymáshoz. Ezt követően a másolatot szétszedték, az egyes darabokat beszámozták. Elég nagy eltérések tapasztalhatók a különböző öntőműhelyek gyakorlatában, ugyanakkor a darabok beszámozását vagy feliratozását szinte minden gipszöntőműhely a szállítás előtt megtette. A fotó készítése már korántsem általános. Az itáliai gipszöntőműhelyek inkább az összeszerelést segítő ábrákat küldtek, a német műhelyek viszont szinte mindig fotót is. Ezek a fotók nem sokszor maradtak fenn, vélhetően azért sem, mert sok esetben az összeállításnál elhasználódhattak. Az *Aranykapu* esetében sem maradtak fenn fotók, ugyanakkor a hildesheimi bronzkapunál a fotó és az ábra is megőrződött (3. kép). A másolatot a szintén német, de az Albertinummal ellentétben nem múzeumi kereteken belül működő, a kőfaragástól kezdve sokrétű tevékenységet folytató Gebrüder Küsthardt cég készítette. Hasonló fotó készülhetett az *Aranykapu* esetében is.¹⁶

Az öntőműhelyben sorra kerülő próba-összeállítást követően a másolatot szétbontották, és így, szétszedve, kisebb darabokban csomagolták be. A Budapestre érkezett másolatot aztán Reichenberger József (1858–1937 után) hozta el, és szállította az épülőfélben lévő Szépművészeti Múzeumba a Ferencváros pályaudvarról 1905. november elején.¹⁷ A magyarországi gipszöntés terén elévülhetetlen érdemeket szerző szobrász, Reichenberger a Szépművészeti Múzeum gipszmásolatainak összeállításán rendszeresen dolgozott.¹⁸ A másolatot



4. A freibergi Aranykapu (gipszmásolat) vasbeton-megerősítésének tervrajza, 1906. december

ugyanezen év december 9-én felállították a múzeum Román Csarnokában, hisz ezekre a munkákra ekkor adta le a számlát Reichenberger.¹⁹ Szinte kerek egy évvel a múzeum nyitása előtt az *Aranykapu* volt az első a középkori és a reneszánsz gipszmásolatok között, amely beépítve és összeállítva került be az épületbe. Az antik gipszek közül az épület díszítéséhez tervezett másolatok voltak azok, amelyek hasonlóan, ebben az időszakban kerültek beépítésre, az olümpiai Zeusz-templom nyugati oromcsoportja a múzeum homlokzatán, illetve a Parthenón-fríz a Dór Csarnokban.²⁰ A freibergi kaput azonban csaknem egy évvel később, 1906. szeptember 12-e és 25-e között újra lebontották,²¹ majd az újbóli összeépítése még mindig a múzeum hivatalos megnyitása előtt történt meg 1906. szeptember 25-e és október 10-e között.²² A szétszerelés vélhetően nem sikerülhetett tökéletesen, mert 1906 végén Drezdából négy kisebb rész újraöntését rendelték meg. Bár az iratokból nem derül ki, de feltételezhető, hogy a szétszedésnél keletkezett sérüléseket igyekeztek pótolni ekkor.²³ Ezt követően a gipszmásolat oldalfalait a Román Csarnokban vasbeton

16 „Helfrid Küsthardt (Hildesheim) beküldi a magyarázó szöveget a gipszöntvények felállításához.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 586/1903.

17 A szállítással kapcsolatban csak a számla keltét ismerjük, ami 1905. november 10. dátumú, maga a számla nem maradt fenn. „Reichenberger József gipszöntő, szobrász 148.00 K-ás számlát mutat be a freibergi „Arany kapu” gipszöntvényeinek a ferencvárosi állomásról a Szépm. Múzeumba történt beszállítása körül felmerült munkadíjáról.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 938/1905.

18 SZENTESI Edit: Az epreskerti szobrásműtermek Parthenón fríze. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 385.

19 A számla nem maradt fenn, csak az irat leírása: „Reichenberger József gipszöntő 853.00 K-ás számlát mutat be a freibergi Aranykapu gipszöntvényeinek a Szépműv. Muzeumban való felállításáról.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1045/1905.

20 SZENTESI 2005 (lásd 18. jegyzetben). 400; ANDÓ Géza–SZENTESI

Edit: Az egykor volt budapesti gipsz szobormásolatok gyűjteménye. *MúzeumCafé*, 13. 2009. 32–35.

21 Az *Aranykapu* másolatát statikai okokból kellett lebontani, ezért kapott újbóli felállítása során jelentős megerősítést. Szentesi Edit szíves szóbeli közlése.

22 „Reichenberger József gipszöntőmester 900 K-ás első munkakimutatást nyújt be a freibergi Goldene Pforte leszereléséről és újból való felállításának 1906. szept. 25-től október 10-ig teljesített munkáiról.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1529/1906, „Reichenberger József (Budapest, Bajza-u. 30.) 480.-K-ás munkakimutatást (végszámla) mutat be a freibergi Goldene Pforte másolatának felállításáról.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1631/1906.

23 „Königl. Skulpturensammlung zu Dresden inspectora (Albertinum) 35.92M-ás számlát küld a freibergi Goldene Pforte egyes kisebb részeinek öntési és szállítási költségeiről.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 31/1907.



5. A freibergeri Aranykapu (gipszmásolat) a Román Csarnokban, feltárt vakárkádok, 2016. február

fallal erősítették meg. A vasbeton-megerősítés pontos időpontja nem ismert, a munkáról csak abból a vitából következtethetünk, amely a Szépművészeti Múzeum és a vasbetont építő Milis és Társa között a munkáért kért ár körül alakult ki. A vasbetonszerkezet és az ár véleményezésére a múzeum Möller István (1860–1934) építészrt kérte fel, aki 1907. január 21-i keltezéssel írja le az észrevételeit (4. kép). Ekkor a kapu vasbeton megerősítése állt, és a Millis és Társa már ki is számlázta a munkát.²⁴ Elképzelhető, hogy a megerősítés az 1906. december 1-jei nyitás előtt elkészült. Az viszont egészen biztos, hogy a kapunak a Román Csarnokba történő beépítéséhez kapcsolódó összes munka nem történt meg a múzeum hivatalos nyitásáig. A kapu festését,

patinázását 1907. február 2-tól kezdték el, és ez a számlák tanúsága szerint egészen március 23-ig elhúzódott.²⁵

A gipszmásolatok patinázása többnyire valamilyen festék- vagy viaszos anyag felvitelét jelentette a felületre. A gipszmásolatok esetében sokféle gyakorlattal és változatos megoldásokkal találkozunk a felület kezelésének módjára vonatkozólag. Az öntőtől a gipszek érkezhettek nyers, kezeletlen felülettel, ahogyan ez Andrea Orcagna *Mária halála* domborműve esetében történt.²⁶ A hildesheimi három középkori emléknél ezzel szemben már a megrendelés dokumentumaiból kiderül, hogy a festési, patinázási munkákat, az eredetiek színezését követve, a helyszínen a Kürsthard cég hildesheimi műhelyében végezték.²⁷ Amennyiben nyersen érkeztek a múzeumba az öntvények, azokat sok esetben kezelték, patinázták

24 Möller István a munka minőségét nem kritizálta, ugyanakkor egy minimális árcsökkentést javasolt, amit a cég el is fogadott. „Möller István műépítész bemutatja a Milis és társa cégnek 2248.85 Kra helyesbített, a freibergeri Goldene Pforte felállításának gipsz- és vasbeton munkáiról szóló számláját.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 99/1907, a Szépművészeti Múzeum 1907-es iktatókönyvéből az ugyanakkor kiderül, hogy a Millis és Társa 1906. december 20-án számlázta ki a vasbeton szerkezetet.

25 „Götz Adolf (Budapest, VI. Mozsár-utca 8. sz.) 349.32 K-ás számlát

mutat be a freibergeri Aranykapu felvételének költségeiről.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 249/1907; „Götz Adolf (Budapest, VI. Mozsár-utca 8. sz.) 857.15 K-ás számlát mutat be a freibergeri kapu másolatának színezéséről, illetőleg mesterséges patinázásáról.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1019/1907.

26 Andrea di Cione (Orcagna): *Mária halála és mennybemenetele*, 1359, Orsanmichele, Firenze, gipszmásolat, 319×229 cm, ltsz. Rg. 138.

27 Rendőrségi igazolás kifizetéshez, 1903. március 20-i keltezéssel Szépművészeti Múzeum, Irattár, 246/1903.

vagy festették. Így a Robbia-műhely mázas terrakotta másolatainak majolikát utánzó színes, csillogó felületét már itt a múzeumban készítették el. A patinázást, festést a Szépművészeti Múzeumban többnyire a kiállítóterek díszítőfestésével megbízott cégek végezték el, így a Robbia-gipszek majolikászerű festése a Steinhäusl és Kölber cég munkája.²⁸

A freibergeri Aranykapun szintén díszítőfestő cég, Götz Adolf műhelye dolgozott. Az Aranykapunál elhúzódo munka nem véletlen. A kaput a Román Csarnoknak a Reneszánsz Csarnok felőli falában helyezték el, a középső ajtó átjáróját vette körül, így a gipszmásolat kapubéllete alatt lehetett átsétálni a Reneszánsz Csarnokba. Azonban a méretes másolat, amely 8,4 méter széles és 7,9 méter magas, olyan sok helyet foglalt el a csarnoknak azon a falán, hogy a Schickedanz Albert (1846–1915) által tervezett architektúrát is megbontotta. Erre a falszakaszra eredetileg három árkádot tervezett Schickedanz, amelyek közül a két szélső kis mélységű vakárkád volt (5. kép). Amikor a freibergeri kaput beépítették, az architektúrában okozott logikátlanságot is orvosolni kellett, hiszen a kapu két oldalán található vakárkádok felső ívei beleszaladtak a kapu ívébe. Megoldásként felszámolták a Reneszánsz Csarnok felőli fal két szélső vakárkádját, és ezen az oldalon a falat egy síkba hozták (2. kép). Az 1907 elején hosszan tartó festési munkák jórészt a létrehozott új falak díszítőfestését jelentették. A fennmaradt számlák többek között pompeji vörös, citromsárga, narancssárga, ultramarinkék és ultramarinzöld festékanyagokat sorolnak fel, ezt aligha használhatták a sötétszürke követ imitáló freibergeri másolathoz.²⁹ Nem véletlen az sem, hogy az 1906-ban megjelenő sajtófotón a Román Csarnok másik oldalát, a Dózsa György út felőli részét láthatjuk, a szemközti oldalon nyilván még ekkor is folyhatott a munka, így nem lett volna előnyös azt fotózní³⁰ (1. kép). Mivel a kapu beépítésével az építészek eredeti elképzelései is mó-

dosultak, várható lett volna, hogy ennek a kérdésnek a múzeum irataiban is nyoma marad.

A múzeum építését építési bizottság felügyelte.³¹ Az építési bizottság rendszeresen ülésezett, az ülésekről jegyzőkönyv is készült. Ezek az ülések a fennmaradt dokumentumok szerint nem voltak mentesek a heves vitázásoktól. Sok esetben kifejezetten érzékelhető volt a megrendelő és a múzeum építészei közötti eltérő álláspont. Ennek ellenére a freibergeri kapu beépítésének időszakában egyetlen bizottsági ülésnek sem volt témája a kapunak a Román Csarnokba történő beillesztése. Az iratokból mindemellett számtalan olyan részlet derül ki, amely fényt vethet a freibergeri kapu szerepére a csarnok építészeti terében. A Schickedanz–Herzog páros sok esetben határozott és öntudatos nézetet képviselt, ami nem mindig egyezett a bizottságéval. A Reneszánsz Csarnok díszítéseként portrécsarnokot terveztek. Az építészek ezeknél a portréknál mellett kardoskodtak, hogy nem díszítőfestési munkáról, hanem művészi értéket képviselő alkotásról van itt szó.³² A bizottsági ülések jegyzőkönyvei sokszor arról tanúskodnak, hogy Schickedanzék saját maguk szerették volna formálni az épületet anélkül, hogy a megrendelőnek és az építőbizottságnak beleszólása lenne abba. Erre példa a Szépművészeti Múzeum oromzatának díszítése. A főbejárat feletti timpanonba az olümpiai nyugati oromzat domborműveinek a másolatát rendelte meg a múzeum 1904-ben, majd helyezték azt itt el 1905-ben. Az oromzat föléd pedig két álló nőalakot terveztek az építészek. Ezt azonban nemcsak megtervezték, de el is készítették és helyezték az oromzaton az építési bizottság tudta nélkül.³³ A szobrokat végül hosszas vita után leszedette a bizottság, mivel azok nemcsak stílusban és léptékben nem illettek az oromzat szobraihoz, de magán az oromzaton sem nyújtották a kívánt esztétikai látványt.³⁴

Mind a Reneszánsz Csarnok portréinak, mind az oromzat szobrainak az esete azt valószínűsíti, hogy

28 „Félköríves relief (Giov. della Robbiától) majolikászerűen patinázva” megjegyzés az egykor Robbia-műhely, jelenleg Benedetto Buglioni (1459/1460–1521): *Mária megkoronázása*, Chiesa Ognisanti, Firenze, gipszmásolat, ltsz. Rg. 200 mellett, „Steinhäusl és Kölber 690.- K-ás számlája gipszöntvények patinázási és ezzel kapcsolatos festőmunkákról”, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 2060/1908.

29 Nem kizárt, hogy az Aranykapu másolatát már Drezdában követ imitáló színűre festették, és így szállították Budapestre. Az első levelekben, amelyek a teljes kapu megküldéséről szóltak, nem írtak a másolat színéről, ugyanakkor a négy, pótlásra kért gipsznél Drezdából kifejezetten írták, hogy az eredeti emlék színét követve festették azokat. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 31/1907.

30 KAMMERER 1906 (lásd 3. jegyzetben). 148.

31 A bizottságnak a múzeum részéről Kammerer Ernő (1856–1920) és Peregriny János (1853–1924), mellettük a két építész, Schickedanz Albert és Herzog Fülöp (1860–1925) volt a tagja. Ezenkívül további építészek és művészek is helyet kaptak a bizottságban, így Stróbl Alajos (1856–1926), a festő, építész és grafikus Rauscher Lajos (1845–1914), továbbá a festő Feszty Árpád (1856–1914), Feszty Gyula (1853–1912) nevű építész bátyja.

32 1905. október 6-i építőbizottsági jegyzőkönyv, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 840/1905.

33 Kammerer Ernő 1905. szeptember 13-án kelt, Schickedanz Alberthez és Herzog Fülöphöz címzett levelének a másolata, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 754/1905.

34 1905. október 6-i építőbizottsági jegyzőkönyv, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 840/1905.



6. A Római Csarnok a freiberger Aranykapuval (gipszmásolat), 2015

a múzeum két építészre önálló, autonóm művészi tevékenységnek gondolta mind a belső tér, mind a külső forma kialakítását. Ezt a feltételezést erősítheti az 1906. február 5-én készült építési bizottsági jegyzőkönyv alábbi bejegyzése: „Herzog Fülöp érkezettnek látván a művészi díszítés megkezdésének idejét, kéri a bizottságot, hogy valamely döntő lépést tegyen, hogy a plasztikai díszítés, a freskók elkészítése, szóval a Szépművészeti Múzeumban végzendő művészi munkák minél előbb megkezdhetők legyenek, amire nézete szerint egyelőre 200 000 K elegendő volna.” Ez a megjegyzés mai muzeológusi szemmel szinte nehezen értelmezhető. Itt Herzog a freskóknál nem a Szépművészeti Múzeum belső dekoratív festésére gondolhatott, ami már teljesen elkészült 1904 végére.³⁵ Amiről Herzog beszél, azok mai szemmel a műtárgyak lennének, amit ő plasztikai díszítésként ír körül, és körülbelül 200 000 ko-

ronát el is költöttek végül a középkori és reneszánsz gipszmásolatokra.³⁶ Természetesen antik gipszeket is megrendeltek a következő években, de az antikoknak egy jelentős része korábbi öntvény, és a Nemzeti Múzeumból került át.³⁷

Ha muzeológusi szemmel kevésbé értelmezhető is Herzog észrevétele, az építészek szándékát és céljait jól mutatja. A Szépművészeti Múzeumot, és különösen annak a földszinti tereit, belső berendezését egységes építészeti és egyben művészeti alkotásként fogták fel. Nem úgy terveztek tereket ide, hogy elsősorban a műtárgyak igényeire gondoltak volna, hanem önálló alkotói tevékenységként tekintettek a formai és dekorációs kialakításra (6. kép). Ennek az irányító elvnek a fényében értelmezhetjük a freiberger Aranykapu beépítését a Római Csarnokban, de a Parthenón-frízét is a Dór Csarnokban, vagy a homlokzaton a főbejárat felett az olümpiai nyugati oromzat domborműveinek az elhelyezését 1905-ben és 1906-ban. A további másolatok megrendelése késtek és elhúzódtak, az épület már átadásra került időközben, így a később beérkező gipszek elhelyezésére a tervező építésznek kevésbé volt ráhatásuk. A Római Csarnokban is a többi, falba épített gipsz később, 1907 után került beépítésre. Az Aranykapu melletti hildesheimi kaput 1908-ban helyezték el, a gyulafehérvári kaput pedig 1907 közepén.³⁸ Az augsburgi bronzkapu másolatát pedig 1911-ben a gyulafehérvári kapu mellett állították fel. Így elmondható, hogy a freiberger Aranykapu nem a muzeológusok műtárgy-elhelyezési preferenciáit mutatja, hanem merőben más, a két említett antik másolattal, a Parthenón-frízzel és az olümpiai nyugati oromzattal együtt egy korábbi, főként az építészek alkotói szemléletét tükröző megoldást.

Szőcs Miriam

osztályvezető

Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény

miriam.szocs@szepmuveszeti.hu

35 Schickedanz és Herzog III. kereseti kimutatása a dekoratív festői munkákról, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 5/1905, lásd még KATONA Júlia: Keresztény és történelmi ikonográfia a falakon. A Szépművészeti Múzeum Római Csarnokának építészeti és festészeti kialakítása. *MúzeumCafé*, 46. 2015/2. 41.

36 Bognár Zsófia leírókartonok alapján készített számítása szerint a középkori és a reneszánsz gipszekre fordított összeg közel 210 000 korona volt.

37 A Nemzeti Múzeum gipszeiről lásd SZENTESI Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. *Művészettörténeti Értesítő*, 55. 2006. 1–94.

38 Gyulafehérvári székesegyház déli kapuja, gipszmásolat, Itsz. Rg. 86. Vö. Reichenberger József, a szobrászati mesteriskola gipszöntője, 411.-K-ás számlát mutat be a gyulafehérvári kapu öntvényének a felállításáról, Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1350/1907.

The process of in-building the Golden Gate of Freiberg's plaster cast into the Romanesque Hall

The Museum of Fine Arts was opened first to the public on 1 December 1906. The ground floor of the Museum was designed to house a comprehensive plaster cast collection. The purpose of the plaster cast exhibition was to present to the visitors the whole history of sculpture from Antiquity until 1800. The photos, however, published in the newspapers on the occasion of the opening in 1906 showed the halls completely empty, which were intended to house the copies. Although the Museum started to purchase plaster casts from 1902, during the construction of its building, the most intensive period of acquisitions was between 1905 and 1908. The larger part of the plaster casts entered the Museum only in 1908 and in 1909. As the copies arrived to Budapest in dismounted pieces from the European cast makers, the time-consuming work of reassembling was carried out in the Museum. In 1912 works of installation of several plaster casts were still in progress. Nevertheless there were also a few exceptions, a smaller group of the copies were displayed in the Museum before its opening. One of these exceptions was the copy of the Golden Gate (the original ca. 1230) from Freiberg. The cast arrived in the Museum in 1905, to be assembled and built in to the wall

of the Romanesque Hall of the Museum in the same year, one year before the Museum's opening. At the time a committee supervised the works of the construction of the Museum, and the two architects Albert Schickedanz (1846–1915) and Fülöp Herzog (1860–1925), who designed the Museum, were also members of this committee. According to the reports of the committee it seems probable, that during the construction the architects had an important role in the interior decoration of the building as well. The Golden Gate plays a special role among the plaster casts being one of the first copies installed in the Museum. This plaster cast was conceived as part of the interior architectural decoration of the building, and contrary to the casts purchased later, it reflects more the architects' intentions than the curators' aims.

Miriam Szőcs

Head of Department

Museum of Fine Arts, Department of Sculpture before 1800

miriam.szocs@szepmuveszeti.hu

TÁRGYSZAVAK

gipszmásolat, gyűjtéstörténet, építészettörténet, múzeum, gyűjtemény, gipszöntés

KEYWORDS

plaster cast, history of collecting, history of architecture, museum, collection, cast making

A Szépművészeti Múzeum egykori szobrásattörténeti gipszmásolat-gyűjteménye ma, holnap

Különleges hely a Szépművészeti Múzeum Román Csarnoka. A múzeumépület egyik legdíszesebben kifestett terét egykor arra tervezték, hogy a középkori gipszmásolatokat fogadja be.¹ Eredeti funkcióját több átrendezést követően szinte csak 1926 és a második világháború közötti rövid időszakban töltötte be (1. kép). A múzeum antik, középkori és reneszánsz gipszmásolat-gyűjteményét a második világháborút követően belső felújítás és restaurálás nélkül ebben a csarnokban raktározták el. Az 1970-es évektől kezdődően az antik másolatok jelentős része Tatára és Komáromba került.² A Régi Képtár ideiglenes polcrendszerének felépítése 1985-ben zsúfolt, rendszerezetlen állapotokat eredményezett a középkori és a reneszánsz gyűjteményrész tárolásában, a csarnok pedig szinte változatlan, a háborús rongálódások okozta állapotában maradt hosszú évtizedeken keresztül. A csarnok és a benne rejlő, sokszor hasonlóan rossz állapotú gipszek kérdése pedig időről időre megoldandó, akut problémaként jelentkezett. Megoldásra, egyáltalán bármiféle konkrét cselekvésre a legutóbbi időkg várni kellett. A helyzeten a múzeum ezen traktusában 2015-ben megkezdett felújítás okán mindenképp változtatni kellett, ezért 2013-tól a gipszmásolatok körül intenzív előkészítő munkák kezdődtek meg. Ennek fontos előzményei is voltak. A Román Csarnokban lévő áldatlan helyzet felszámolásának, a gipszek kiállításának, valamint különálló gipszmúzeum létrehozásának a gondolatát a második világháborút követően rend-

szeresen felvetették tervként a Szépművészeti Múzeum vezetői, munkatársai és külsős szakértők is.

Nemzetközi szinten már az 1910-es évektől erősen devalválódni kezdett a gipszmásolat-gyűjtemények jelentősége, a második világháború környékén a gipszek elértéktelenedése különösen érzékelhetővé vált, így a gipszmásolatokat a háború alatt lényegében nem is me-nekítették, nem számítottak múzeumi értelemben vett műtárgyaknak. Ugyanakkor a gipszgyűjtemény „látványos” és megoldatlan problémaként jelentkezett a Szépművészeti Múzeumon belül még jóval a gipszöntvények iránti érdeklődés feléledése előtt, többször is tervek születtek a gipszmásolatok helyzetének rendezésére.

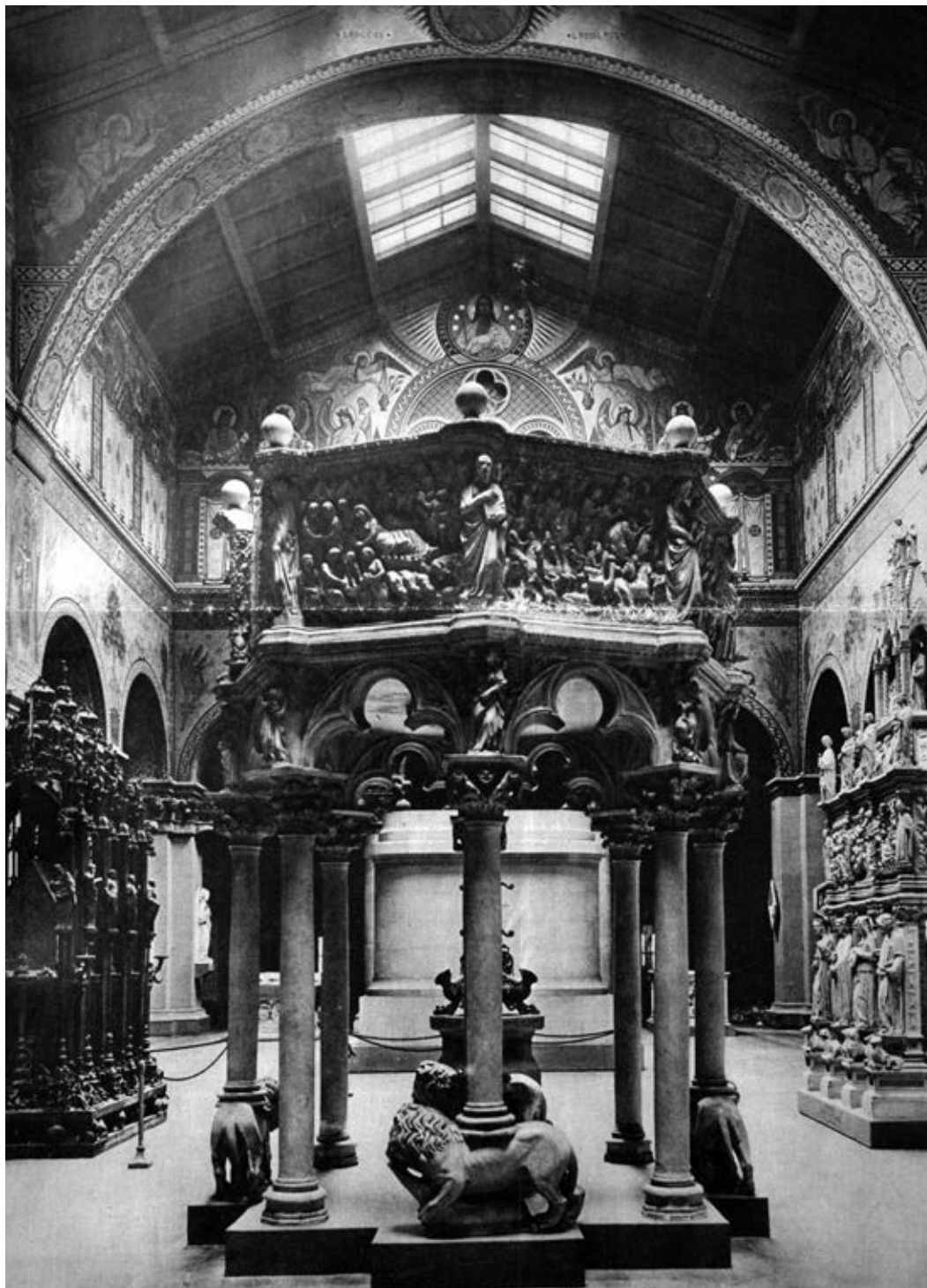
Az egyik első ilyen próbálkozás 1954-ből származik. Ekkor jelentős építészeti beavatkozásokat is terveztek az épületen, a Régi Magyar Gyűjtemény és a gipszmásolatok kiállíthatósága lévén a cél. A Forster Központban³ maradtak fenn a tervek és a dokumentáció részletei. Az épület adottságaiból is adódóan, az akkori tervezés sokban hasonlított a Szépművészeti Múzeum 1987 és 1990 között kivitelezett részleges rekonstrukciójához, illetve a Román Csarnokot is magába foglaló képtári szárny aktuális rekonstrukciós terveihez. Az épület mélyföldszintjét már ekkor ki szeretnék volna alakítani. A magyar termek, a Lón és a Pergamon Csarnok alatti, valamint az antik kiállítás alatti részekre műtárgyraktárakat, illetve a gipszgyűjteményt bemutató kiállítótereket terveztek. A tervezet a műemléki enge-

1 KATONA Júlia: Keresztény és történeti ikonográfia a falakon. A Szépművészeti Múzeum Román Csarnokának építészeti és festészeti kialakítása. *MúzeumCafé*, 46. 2015/2. 41–44.

2 Tatán a Kuny Domokos Múzeumban jelenleg 125 leltári tétel szerepel az antik másolatokból, 1 leltári tétel hiány, továbbá 1 leltári szám nélküli másolat található. Komáromban az Igmándi erődben 226 leltári tétel szerinti, illetve 25 azonosítatlan másolat található. További antik másolatok szétszórva még a tatai vár kazamatájában, a komá-

romi Klapka György Múzeumban található. Vö. *Gipsz szobormásolatgyűjtemény – Katalógus. Releváns gipszgyűjteményi darabok katalógizálása – tekintettel a Szépművészeti Múzeum Román Csarnokában található és más helyszínen tárolt és kiállított tételre*. Narmer Építészeti Stúdió felmérési dokumentációja. A felmérést végezték: Andó Géza és Baku Eszter. 2014. Kézirat, Régi Szobor Gyűjtemény.

3 Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ.



1. A Szépművészeti Múzeum Román Csarnoka 1926 körül
Budapest, Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény, Fotóarchívum

déleztetés kapcsán került a Forster Központba,⁴ és a leírásból az is kiderül, hogy a Román Csarnokban három kiállítási terem is terveztek a tér vízszintes megosztásával, azaz új földemek beépítésével. Bár alapvetően igyekeztek figyelembe venni, hogy műemléképületről van szó, az iratokból az is kiderül, hogy az akkori műemlékvédelmi hivatal részéről Gerő László nem emelt kifogást a Román Csarnok átalakítása ellen.⁵ Végül ez a korai mélyföldszinti bővítés nem valósult meg. 1957-ben több, sajtóban megjelent cikk is a gipszgyűjtemény rendezését sürgette, ezek az írások talán épp a múzeumi szakemberek buzdításának eredményeként születtek. Egyes cikkekben külön gipszmúzeum létrehozásáról írtak, amelyet az újságírók véleménye szerint a Városliget üresen álló épületeiben is el lehetne helyezni. Az újságírók vélhetően nem teljesen a saját elképzeléseiket fogalmazták meg, hanem a múzeum munkatársaitól is kaphattak javaslatokat.⁶ A következő évtizedekben elsősorban Szilágyi János György kezdeményezte a másolatgyűjtemény problémájának a megoldását, elképzeléseiben pedig visszaköszönnek a sajtóban korábban megjelentek. 1962-ben Szilágyi a minisztériumnak írt beadványában kérte a gipszgyűjtemény helyzetének rendezését. Szilágyi, bár kifejezetten általánosan fogalmaz, kihangsúlyozta egyrészt a másolatgyűjtemény fontosságát, és határozottan egy gipszek számára biztosított múzeum ideáját körvonalazta.⁷ Később, 1974-ben, a *Művészetben* jelent meg egy riport a múzeum gipszmásolat-gyűjteményéről, amely Szilágyit is megszólaltatta. Az általa itt ismertett gondolat később számtalanszor visszaköszön a gipszmásolatok kapcsán. Szilágyi azon az állásponton volt, hogy a másolatoknak egy külön épület kellene, így egyben maradhatna a gyűjtemény, másrészt meglévő, de használaton kívüli épületeket lehetne biztosítani egy gipszmúzeum kialakítására. Itt újra a Városliget

és az ott található, akkoriban üresen álló pavilonok kerültek szóba.⁸

A tervek pénzhány, majd épülethány miatt végül nem valósultak meg. A hetvenes és a nyolcvanas évek eseményei végül másként, nem a korábbi elképzelések szerint alakították a gipszek sorsát. A gyűjtemény egyes részei kikerültek a Román Csarnokból különböző vidéki intézményekbe, múzeumokba, ezzel pedig épp az egykori gyűjtemény egysége bomlott meg. 1977 és 1985 között az antik szobrokról készült gipsz szobormásolatok szinte teljes anyaga Komáromba és Tatára került. Az antik gipszek körülbelül egyharmadából 1977 októberében nyílt kiállítás a tatai volt zsinagóga (Kuny Domokos Múzeum) kimondottan erre a célra átalakított épületében. Az antik másolatok további mintegy kétharmada pedig a komáromi Igmándi erődbe került raktározásra. Míg itt az antik gipszeknél még mindig érzékelhető volt a cél, hogy egyben maradjon a gyűjtemény, a középkori és reneszánsz szobrok esetében a különböző időkben sokszor éppen csak a hozzáférhetőség által indokolt válogatások történtek. Így kerültek magyar vonatkozású gipszmásolatok a Magyar Nemzeti Galériába, reneszánsz másolatok Kecskemétre, Kalocsára, vagy Madarasra, majd később Debrecenbe is.⁹ Egy leltári számon szereplő, azaz egy szobor vagy -együttes másolatának egyes részei ekkor kerültek különböző helyszínekre.

Ennek ellenére tovább élt az az elképzelés, hogy valahol a maga egységében kerüljön bemutatásra a gyűjtemény antik, középkori és reneszánsz része is, hasonlóképp a 19. század végi, 20. század eleji gipszmásolat-gyűjtemények és gipszmúzeumok iránti nemzetközi szinten is megnövekedett érdeklődéshez.¹⁰ A gipszgyűjteményekre irányuló figyelem feléledésének az eredményei a Szépművészeti Múzeumban az 1993-as restaurátori felmérés, továbbá az 1999-ben megrendezett

4 1954-ben OMF (Országos Műemléki Felügyelőség).

5 Szépművészeti Múzeum. *Régi Magyar Gyűjtemény és Gipszmúzeum*. Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ, Tervtár, 2073. A terveket a Középülettervező Vállalat jegyezte, a múzeum részéről a beadványt Redő Ferenc akkori főigazgató írta alá. Bognár Zsófiának tartozunk köszönettel, hogy ezt az anyagot megtalálta és rendelkezésünkre bocsátotta.

6 KRISTÓF Károly: Pusztulófélben egy nagyrértékű gyűjtemény. Törött szobrok között a Szépművészeti Múzeum renaissance-csarnokában. *Esti Hírlap*, 2. 1957/268. 2.; LELKES Éva: Mózes a pincében! Lehet-e másolatában is csodálatraméltó az igazi remekmű? *Népkarant*, 2. 1957/145. 5.

7 SZILÁGYI János György: *Feljegyzés a Művelődési Minisztérium Levéltári és Múzeumi Főosztályához a gipszmúzeum ügyében*. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1171/962.

8 SZÉMANN Béla: Ötszáz szobor, pusztulásra ítélve. *Művészet*, 15. 1974/2. 42–43.

9 *Michelangelo galéria*. Kiállítási katalógus. Bev. és katalógus EISLER János. Kecskemét, Tudomány és Technika Háza, 1976; ANDÓ Géza–SZENTESI Edit: Kis magyar gipszmásolatgyűjtemény-történelem. Budapesti összehasonlító szobortárak. *Műértő*, 5. 2002/5. 10.

10 ANN DUMAS: A Monumental Re-Opening. *Apollo*, 137. (375). 1993. 327–328; PAMELA BORN: The Canon is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 21. 2002/2. 11–12. A gipszmásolatok iránti megnövekedett érdeklődést jól összegzi a 2007-ben Oxfordban a témában tartott nagyszabású konferencia és annak a tanulmánykötete. Lásd *Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*. Ed. by Rune FREDERIKSEN–Eckart MARCHAND. Berlin, De Gruyter, 2010.



2. A Szépművészeti Múzeum Román Csarnoka, 2014 (Fotó: Szesztay Csanád)

Remekművek alteregói kiállítás, és a 2000-es művészettörténeti felmérés.¹¹ 2003 és 2004 folyamán pedig három elképzelés is szinte párhuzamosan futott a másolatgyűjtemény sorsának megoldására vonatkozóan. A konkrét tervek elkészítését a Román Csarnokban uralkodó állapotok mellett (2. kép) az Igmándi erődben raktározott antik másolatoknál felmerült raktározási gond, illetve a komáromi múzeum részéről felvetődött selejtezési terv is indokolhatta.¹²

Az egyik kezdeményezés Nagy Árpád nevéhez kötődik, aki az esztergomi polgármesteri hivatallal egyeztetett a gipszmásolatok ottani elhelyezésének lehetséges önkormányzati vagy egyházi tulajdonban lévő helyszíneiről 2004 szeptemberében.¹³ Ezzel párhuzamosan egy komáromi terv is körvonalazódott, ezúttal az erőrendszer Monostori erődjében keresve az elhelyezés lehetőségét.¹⁴ Ugyanekkor harmadik változatként született meg az az elképzelés, hogy Budapesten

11 PERINGER ISTVÁN–STEFANIDIS STEFANOS: *A Szépművészeti Múzeum gipszmásolat-gyűjteménye – közép- és reneszánsz kori anyag. Felmérési dokumentáció.* 1993. Kézirat, Szépművészeti Múzeum; TAKÁCS IMRE: *Remekművek alteregói – Régi gipszöntvények. Kiállítás.* Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1999; ANDÓ GÉZA és SZENTESI EDIT felmérése 2000-ben, lásd SZENTESI EDIT: *Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában. Művészettörténeti Értesítő,* 55. 2006. 42.

12 Komárom-Esztergom Megyei Közigyelés alelnökének, Kerti Katalinnak a levele Mojzer Miklóshoz, a Szépművészeti Múzeum főigazgatójához, 2003. október 16., illetve ANDÓ GÉZA–SZENTESI EDIT:

Szakértői vélemény a komáromi Igmándi erődben elhelyezett ókori szobrok gipszmásolatainak állagmegóvásáról, elhelyezéséről. 2003. december 12. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 682/2003-11.

13 Erről lásd az esztergomi polgármesteri hivatal irodavezetőjének, Gerendás Jánosnak a levelét Nagy Árpádhoz, valamint a 2004. június 7-én az esztergomi polgármesteri hivatalban sorra került megbeszélés emlékeztetőjét. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 682/2003.

14 *Másolatgyűjtemény elhelyezésére, kezelésére és bemutatására készült javaslat.* Összeállította PAPP KATALIN–HANTOS KÁROLY. 2004. szeptember 17. Szépművészeti Múzeum, Irattár, 682/2003.



3. Légi felvétel a komáromi Csillagerődről, 2011 (Fotó: CIVERTAN)

keressenek a teljes gipszgyűjtemény számára befogadó helyet, esetleg valamely régi, elhagyott ipar- vagy gyár-épület revitalizációjával.¹⁵

A 2003-ban és 2004-ben formálódó elképzelések közös eleme volt, hogy lehetőség szerint újra legyenek egybegyűjtve és így bemutatva a gipszmásolatok. A kezdeményezések nyomán lényegi előrelépés nem történt, újabb mintegy nyolc év szünet következett. 2011-től azonban a Szépművészeti Múzeum rekonstrukciójának befejezését is célzó későbbi Liget Projekt fontos elemévé vált a gipszgyűjteménynek még a Szépművészeti Múzeumban őrzött részéről való gondoskodás, a megfelelő tárolási feltételek és kiállítási lehetőségek megteremtése. A fennmaradt gyűjteményi darabok esetleges újbóli kiállításának lehetősége érdekében figyelmünk a rendelkezésre álló kihasználatlan terek okán Komáromra terelődött. Ismét felvetődött a teljes körű, az egykori gyűjteményt felölelő felmérés igénye is. Az Igmándi erődben tárolt, javarészt töredékes, illetve szétszedett állapotú másolatok és a helyszín vizsgálata során világossá vált, hogy a nyomott belterű, főként dongaboltozatos terek nem alkalmasak sem a szobrok, sem a falfelületeket igénylő egyéb reliefek és más műalkotások bemutatására. Az erőd római lapidá-

riumként¹⁶ történő hasznosítására és kortárs építészeti továbbgondolására a Monostori erőd Kht. vezetője és munkatársai koncepcióterveket mutattak be, így a gipszgyűjtemény ottani elhelyezése nem vált lehetségesé. Az egyeztetésen az is kiderült, hogy, jóllehet a Monostori erőd számos kihasználatlan, a gyűjteményi darabokat javarészt fogadni képes térrel, térsorral rendelkezik, az intézmény vezetése ettől eltérő hasznosítást tartott megfelelőnek. Az erődrendszer harmadik komáromi eleme, az ún. Csillagerőd azonban alkalmasnak tűnt, hogy legalább koncepcionális szinten felvessük a gyűjtemény meghatározó részének elhelyezhetőségét és bemutatását.¹⁷ Az erőd hasznosítására 2007-ben meghívásos tervpályázatot hirdettek, azonban a Nemzetközi Kortárs Művészeti Központ létrehozását célzó program a sikeres tervpályázat ellenére végül nem valósult meg. A számos felmérés, geodéziai előkészítés és a diagnosztikai munkák a tervpályázat kapcsán feltárták az erődben rejlő lehetőségeket. A helyszíni bejárás tapasztalatai alapján az erőd alkalmassága mellett érvelhettünk, jóllehet, tudható volt, hogy a teljes gyűjtemény minden bizonnyal nem kaphat itt helyet. A kezdeményezést több éves munka követte, mely során a megmaradt gipszmásolatok teljes körű felmérése történt meg, továbbá a tervezett kiállítás koncepciója is megszületett.¹⁸ Már a kezdeti lépésnél cél volt, hogy koncentráltan a lehető legtöbb gipszmásolat kerülhessen bemutatásra a jelenleg az ország számos pontján szétszórta és a legtöbb esetben nem is látogatható egykor egységes gyűjteményből.

A helyszín a komáromi Csillagerőd, a komáromi erődrendszer részeként katonai célra épült ugyan, de hadi-cselekmények színtere sohasem volt, így különösképpen a karéjos alaprajzú, szimmetrikus főépület igen jó állapotban őrződött meg. Az erődnak a ma is látható négyágú, csillag alakú, fül nélküli bástyás alaprajza a 16. század végi formákat őrzi, ugyanakkor az erődöt az évszázadok során számos alkalommal átalakították. 1661 körül kaphatta a földsáncrendszerét. Az 1763-as földrengés során erősen megsérült erődöt a napóleoni háborúk hatására kezdték újra megerősíteni, ezek a

15 A koncepciót *A klasszikus művészet múzeuma* címmel DÁVID Ferenc, SZILÁGYI János György, ANDÓ Géza, TÖRÖK László, SZENTESI Edit jegyezték, lásd Szépművészeti Múzeum, Irattár, 1112/2004-11.

16 Elsősorban a Brigetióhoz köthető emlékek bemutatására szolt a koncepció, az Igmándi erőd egy kisebb része most is a Klapka György Múzeum Kiállítóhelye – Római Kori Kőtár (Lapidarium Brigetionense) néven.

17 Az első kezdeményezések még 2011-ben, a Szépművészeti Múzeum részéről Baán László főigazgató, a Monostori erőd Hadkultú-

ra Központ felől pedig Varga István igazgató vezetésével indultak el. A munkát Mihály Mária főigazgató-helyettes és Kőszegi Antal, a Szépművészeti Múzeum főmérnöke koordinálta. A szakmai munka ezen szakaszában Andó Géza és Szentesi Edit vett részt.

18 *Gipsz szobormásolati gyűjtemény* – Katalógus. Narmer Építészeti Stúdió felmérése, 2014; *Az antik, középkori és reneszánsz másolati gyűjtemények elhelyezése Komáromban, a Csillagerődben, és a Szabolcs utcában*. Koncepció és dokumentáció. Összeállította a Narmer Építészeti Stúdió, 2014.

munkálatok elhúzódtak, és végül a mai formáját 1850 és 1870 között nyerte el (3. kép). A második világháború után az erődben szovjet katonai bázist alakítottak ki, később az épületeket raktározásra és szükséglásként használták, jelenleg használaton kívül áll.¹⁹ A 2011-es első elhelyezési és építészeti koncepciót követően 2014-ben döntés született a gipszgyűjtemény részletes felméréséről, továbbá az építészeti tervek elkészítéséről.²⁰ Az erőd épületének lineárisan felfűzött térsora, valamint a fő tereket követő, kiállításra is alkalmas közlekedő – egykor lövészfolyosó – múzeumi kiállítás, így esetünkben gipszmásolatárlat létrehozására különösen alkalmasnak tűnt. Ugyanakkor számátalan olyan körülmény volt adott, amely a koncepció és végül az építészeti tér kialakítását is befolyásolta. Az elképzelés szerint a komáromi Csillagerődben az egykori másolatgyűjteményt eredeti összefüggéseinek érzékeltetésével kívánjuk bemutatni. A gipszmásolatok a Szépművészeti Múzeum földszinti csarnokaiban és tereiben a legteljesebb kiállítás idején, 1926-ban 4400 m²-en voltak kiállítva.²¹ Ekkor a múzeumban 650 tételszám körüli antik gipszmásolat és mintegy 250 tétel középkori és reneszánsz gipszmásolat volt látható.²² A gipszgyűjtemény teljes anyagát 2014-ben felmérő projekt során derült fény arra, hogy a második világháború és a hányatott sors ellenére az antik gyűjteményrész szinte a maga teljességében megőrződött, a középkori és reneszánsz résznek pedig legalább a fele fellelhető. A komáromi Csillagerőd hasznosítható kiállító alapterülete mintegy 2500 m², ezekben a terekben azonban a múzeumi épületek kiszolgáló- és funkcionális egységei is helyet kellett kapjanak. A komáromi kiállítóterek belmagassága mintegy 4,5 méter, a dongaboltozatos terek kiállításra alkalmas falfelületei azonban sok esetben nem haladják meg a 2,5 méteres magasságot. Ezek a belmagasságok az olyan nagyméretű gipszek befogadására, mint amilyen a Donatello *Gattamelata*, vagy Verrocchio *Colleoni lovasszobrának* a másolata,²³

a középkori és reneszánsz síremlékek egy része, illetve bizonyos antik szobrok nem alkalmasak. Az új építészeti terv úgy került kialakításra, hogy a központi karéjos alaprajzú épület belső udvarában egy nagyobb csarnokszerű teret fog közre. Ez a tér lehetővé teszi a látogatók fogadását, továbbá helyet is biztosít a két reneszánsz lovasszobor másolatának, valamint további nagyméretű reneszánsz gipszeknek is. Míg Donatello szobrának a másolata 1908 óta viszonylagos épségben maradt fenn az eredeti helyén a Román Csarnokban, a komoly sérüléseket szenvedő Colleoni-másolatot az 1950-es évek legelején elbontották, és a Reneszánsz Csarnokból darabjaiban a Román Csarnokba szállították át. Míg a korabeli gyakorlat szerint a *Colleoni lovasszobra* esetében a múzeumi gipszgyűjtemények számára csupán a lovast és a lovat szerezték be, addig 1907-ben a Szépművészeti Múzeum beszerezte külön a korabeli, de 1830-ban erősen restaurált talapzatát is Giuseppe Longo velencei szobrásztól.²⁴ A talapzat másolata így egyetlen más gipszgyűjteménybe sem került be. Bár a talapzat sok eleme nem őrződött meg, vagy erősen rongált, a fennmaradó elemekből a komáromi új térrészen ezt a másolatot így kívánjuk bemutatni.

A dongaboltozatos körbejárható tereknél mérlegelni kellett, hogy milyen fő hangsúlyokat kap a kiállítás, itt végül az antik emlékeknek mintegy fele, a középkori és reneszánsz résznek pedig a harmada kerülhet bemutatásra a tételszám tekintetében.²⁵ Meg kellett fontolni itt azt is, hogy milyen műtárgycsoportokat lehet egymás mellé helyezni, így az antik művek mellett főként az azt mintaképnek és inspirációs forrásnak tekintő reneszánsz korszak szobormásolatait válogattuk be. Annak érdekében, hogy a gyűjtemény egykori egységét mégis megőrizzük, és a középkori rész is reprezentálva legyen, ebből a műtárgycsoportból a középkori antikizáló szobrokat emeltük be a válogatásba. Többek között így nyílik lehetőség a bambergi dóm egyes szobrainak a beemelésére.²⁶

19 Dr. CSIKÁNY Tamás: *A Csillagerőd*. Kézirat. 1997.

20 Az első koncepciótervet 2011-ben a Narmer Építészeti Stúdió készítette, 2014-től a Mátyás Építészeti Stúdió új tervekkel készített.

21 TAKÁCS 1999 (lásd 11. jegyzetben).

22 A mintegy 300 leltári tétel alatt és 10 leltári szám nélküli teljes középkori és reneszánsz gipszmásolatból már 1923-ban letétbe helyeztek a Királyi József Múgyetemre (ma Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem) 53 másolatot. Lásd „A vallás- és közokt. miniszter a kir. József-múgyetemnek letétül gyepszöntvények átadásához hozzájárul.” Szépművészeti Múzeum, Irattár, 423/1923.

23 Donatello: *Gattamelata*, Padova, Piazza del Santo, gipszmásolat, ltsz. Rg. 142; Andrea del Verrocchio: *Bartolomeo Colleoni lovasszobra*, Velenec, Campo Santi Giovanni e Paolo, gipszmásolat, ltsz. Rg. 227.

24 A lovasszobor másolatát a berlini Gipsformerei der Königlichen Museen (ma Staatlichen Museen) gipszöntőműhelye készítette, a talapzat másolatát közvetlenül Velencéből rendelték meg.

25 A Szépművészeti Múzeum egykori gipszmásolat-gyűjteménye 650 leltári szám szerinti antik művet őrzött, és leltári szám szerinti 310 középkori és reneszánsz másolatot. Az antik részből 24 leltári számú tétel hiányként szerepel a mostani felmérés szerint, a középkori és reneszánsz gipszmásolat esetében pedig 109 tétel hiányzik. A komáromi Csillagerődben az előzetes tervek alapján összesen 306 leltári szám szerinti műtárgyat állítunk ki, ebből 239 tétel antik, 67 pedig középkori vagy reneszánsz gipszmásolat.

26 Német szobrász: *Szibilla-szobor*, Bamberg, gipszmásolat, ltsz. Rg. 8.; Német szobrász: *II. Henrik szobra*, Bamberg, gipszmásolat, ltsz. Rg. 10.



4. A komáromi Csillagerőd kiállítótereinek látványterve (Építész: Mányi Stúdió, installáció: Narmer Építészeti Stúdió, 2015)

A kiállítás alapvetően kronológiai rendben mutatná be az egyes korszakokat, stílusokat, vagy egyes művészeket reprezentáló tárgyakat, tárgycsoportokat az archaikus kortól a klasszikuson keresztül a hellenisztikus korig, majd a római művészet emlékei vezetnének át a reneszánsz termekbe (4. kép). Ez a kronologikus rend azonban nem egy merev rendszer, olyan termeket is tervezünk, amelyekben az antik mű és annak reneszánsz kori megfelelője egy térben válik láthatóvá. Lehetőség nyílna a Laokoón szoborcsoport és Michelangelo szobrainak művészettörténeti párbeszédbe állítására is.

A komáromi Csillagerőd kiállítása bizonyos szempontból egy klasszikus gipszmúzeum lehet, de nem historizáló felfogásban, mint amilyen a moszkvai Puskin Múzeum, hanem sokkal inkább az új gipszmúzeumok és az utóbbi időszak újrendezett állandó kiállításainak a mintáját követnénk. A párizsi Musée de sculp-

ture comparée utódja, a Cité de l'architecture jó példa lehet. A gipszgyűjteményeknek sok a közös vonása, ugyanakkor az is tény, hogy szinte mindegyik kollekciónak emellett saját hagyományok mentén alakult ki, a gyűjteményezést a korabeli koncepcionális és anyagi lehetőségek lényegében befolyásolták, hasonlóképp a jelenkori újragondolás korlátaihoz. A kiállítási-installációs formák sem szükségszerűen egyhangúak, ezt a térbeli lehetőségeknek megfelelően tervezzük kihasználni.²⁷

A gipszmásolat-múzeum koncepciójának kidolgozása során többször is előtérbe került, hogy a másolatgyűjtemény elérhető legyen Budapesten is, a korábbi koncepciók eleve csak budapesti elhelyezést javasoltak. A Liget Projekt szerves részeként a Szabolcs utcai egykori, mára elhagyott kórházépület-együttes területén jön létre az Országos Múzeumi Restaurálási és Raktározási Központ (OMRRK).²⁸ Itt a javarészt műtárgyraktározási, restau-

27 A gipszgyűjtemény felmérése és kutatása során számos olyan dokumentumot, szakirodalmat és archív fotót sikerült összegyűjteni, amelyek a kiállítás részleteinek a kidolgozásában, később a megvalósításában új, a szakmai elvárásoknak is megfelelő értékes tartalmakkal tudják bővíteni a látartot.

28 A létesítmény főépülete a Szépművészeti Múzeum, a Magyar Nem-

zeti Galéria és a Néprajzi Múzeum műtárgyraktáraként és restaurátor-központjaként működik. Az épületegyüttes a parkolóházat, a látogatóközpontot (az egykori felvételi épületben), valamint a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézetet (az egykori Bródy Adél kórházépületben) foglalja magában. Tervező: Narmer Építészeti Stúdió.



5. Az Országos Múzeumi Restaurálási és Raktározási Központ (Szabolcs utca) gipszstanulmányi raktárának látványterve (Látványterv: Narmer Építészeti Stúdió, 2016)



6. Az Országos Múzeumi Restaurálási és Raktározási Központ (Szabolcs utca) gipszstanulmányi raktára, látványterv az olümpiai Zeusz-templom keleti oromcsoportjával (Látványterv: Narmer Építészeti Stúdió, 2016)

rálási és kutató funkciók mellett közönségforgalmat fogadó tereket is terveztek. A látogatóközpont flexibilis használata mellett a főépület földszintjén mintegy 650 m² alapterületen a gipszgyűjtemény egy részének budapesti elhelyezésre kínáltunk lehetőséget, ahol egy tanulmányi kiállítás kialakításának előkészítő tervezése történt meg (5. kép). A tanulmányi raktár a klasszikus múzeumi kiállítótérrel alapvetően eltérő módon teszi lehetővé a művek közvetlenebb tanulmányozását. Az elképzelés szerint a gipszmásolatok gyűjteményezésének kezdeti, 17–18. századi időszakára világítana rá, amikor Európa-szerte képzőművészeti akadémiákon gyűjtötték és használták ezeket a tárgyakat. Az anyag megfelelő válogatásával a komáromi kiállítás látványosabb, az esztétikai élményt kiemelő kialakítása mellett a Szabolcs utcába kerülő rész – látványraktár jellegű kialakítással – helyszínél és hátterél szolgálhatna a történeti, archeológiai, művészeti és képzőművészeti oktatásnak, ami jelenleg Budapestről ebben a formában és léptékben hiányzik. A tár a komáromi terekben kevésbé megoldható bemutatásokra is lehetőséget adhat. A kollektív legnagyobb méretű elemének számít az olümpiai Zeusz-templom keleti oromcsoportja, amely mintegy 26 méteres szélességével nyilvánvalóan nem állítható ki a Csillagerődben. A nagyméretű műtárgy és további hasonló adottságú darab bemutatására konfiguráltuk a kiállítótér-tanulmányi raktár paramétereit, ezt jól példázza a keleti oromcsoportot teljes szélességében láttatni engedő földszinti homlokzati megnyitás (6. kép). Így szándékunk szerint az olümpiai oromcsoport egyúttal sajátos szellemi kapcsolatot is teremt a Szépművészeti Múzeummal annak homlokzatán lévő nyugati párja révén. Az olümpiai darabok mellett a Parthenón keleti és nyugati oromcsoportjainak töredékesebb darabjai adhatnak mind esztétikai, mind didaktikai hangsúlyt a Szabolcs utcai intézmény reprezentatív tereinek. További,

máshogy elérhetetlen előnye ezen intézménynek, hogy az itt elhelyezett anyag válogatása figyelembe veheti azt is, hogy a Szépművészeti Múzeum eredeti ókori, középkori és reneszánsz műveket őrző gyűjteményeit, amelyek részekben esetlegességet vagy hiányokat mutatnak, a másolati anyag szerencsésen kiegészítheti ezen korszakok, tárgyak tekintetében.

A két helyszínen létrejövő kiállítás, mint a komáromi Csillagerőd gipszmúzeuma, valamint a Szabolcs utcai OMRRK tanulmányi raktára komplexen tudja kezelni, értelmezni és bemutatni a Szépművészeti Múzeum egykori gipszgyűjteményét és létrejöttének körülményeit. Azt se felejtjük el, hogy nincs olyan építészeti tér vagy térsor elérhető közelségben, amely akár volumenében, akár miliójében meg tudná idézni a Szépművészeti Múzeum nagyvonalú tereit. A korábbi koncepciókra utalva a gipszek történetét, történeti vonatkozásait is bemutatjuk a helyszíneken, az installáció a kiegészítő, interaktív, gazdag múzeumpedagógia anyagokat is fogadni tudja. Ezzel jöllehet egy új – és nem egy helyszínen történő – bemutatás születik a gipszek sorsának rendezésére, de biztosan elmondható, hogy az elmúlt hetven év hanyattatásai után a gyűjtemény végre rendezett, látogatható körülmények közé kerülhet.

Szőcs Miriam

osztályvezető

Szépművészeti Múzeum, Régi Szobor Gyűjtemény

miriam.szocs@szepmuveszeti.hu

Vasáros Zsolt

építész, egyetemi docens

Narmer Építészeti Stúdió / Budapesti Műszaki és

Gazdaságtudományi Egyetem, Építésmérnöki Kar

zsolt.vasaros@narmer.hu / vasaros.zsolt@mail.bme.hu

The Plaster Cast Collection of the Museum of Fine Arts in Budapest: Today and Tomorrow

After the Second World War the plaster casts collection of Classical Antiquities, Medieval and Renaissance sculptures of the Museum of Fine Arts, Budapest was deposited in the Romanesque Hall, which was left unrestored after the war damages. In the 70's the casts representing Greek and Roman artworks were transferred from here to the Kuny Domokos Museum in Tata and the György Klapka Museum, in the Igmándi Fortress in Komárom. In 1985 a three level metal storage system was built beside the plaster casts that remained in Budapest for depositing paintings, which produced an overcrowded and tumultuous condition in the Romanesque Hall. As a result of rising international interest for plaster casts in the 80's and also because of the unsuitable storage conditions, plans were made for the restoration and exhibition of the collection. In 1962 and then in the early 2000 several ideas were outlined proposing the rehabilitation of the museum's plaster cast collection. These projects, however, were not carried out. Starting from 2011 different projects started aiming the future restoration and exhibition of the collection. A comprehensive survey of the plaster casts was completed in 2013. Meanwhile in Komárom the Csillag Fortress, an old military construction, out of use for decades, was redesigned to accommodate a plaster cast museum. The reconstruction of the Museum of Fine Arts, which began in 2015, made more pressing the refurbishment of the Medieval and Renaissance plaster casts that remained in the Romanesque Hall.

The plaster casts of the Museum, once forming a collection, today are kept in different parts of the country, mostly in de-

posits not in display. The principal idea of the actual project of the rehabilitation of this important collection was to concentrate in one place as many artworks as possible. The actual form of the Csillag Fortress is the consequence of its rebuilding between 1850 and 1870. The reconstruction of the building and its extension with additional spaces would make possible the presentation of the Classical Antique and Renaissance copies, which will be exhibited here mostly in chronological order and with an art-historical context. In addition to the country-town exhibition in Komárom, the other part of the collection will be displayed in Budapest. In the planned National Center for Conservation and Storage in Budapest a visual storage, specially designed for the plaster casts will introduce the history of the entire collection and exploit the educational uses of these art replicas.

Miriam Szőcs

Head of Department

Museum of Fine Arts, Department of Sculpture before 1800

miriam.szocs@szepmuveszeti.hu

Zsolt Vasáros

Architect, associate professor

Narmer Architecture Studio / Budapest University of Technology and Economics, Faculty of Architecture

zsolt.vasaros@narmer.hu / vasaros.zsolt@mail.bme.hu

TÁRGYSZAVAK

gipszmásolat, gyűjtemény, építészet, múzeum, múzeumtörténet, középkor, reneszánsz, antikvitás

KEYWORDS

plaster cast, collection, architecture, museum, museum history, Middle age, Renaissance, Classical Antiquity

Gipszminták a rajzoktatásban

*A Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola egykori
gipszgyűjteménye*

A múzeumi közegben létrejött szobormásolat-gyűjtemények feldolgozása mellett egyelőre másodrangú szerepet kap az oktatási célú, a művészképzésben és a rajzoktatásban használt gipszgyűjtemények rekonstrukciója, a fennmaradt állományok katalogizálása, történetük megírása. Művészettörténeti kutatásuk azonban legalább annyira fontos, mint a múzeumi gipszgyűjteményeké. Egyrészt azért, mert ezek a 19. század végén és a századfordulón született gyűjtemények több százzal kapcsolódnak a múzeumi gyűjteményekhez és a korabeli műemlékvédelmi feltárásokhoz, másrészt azért, mert sajátos szempontokkal járulhatnak hozzá a korszak általános és specializált rajzoktatásának, valamint a művészképzés történetéhez.

A művészeti oktatásban szemléltető eszközként használt gipszminták a napi használat és a sokszoros mintavétel miatt a gipszgyűjtemények csoportján belül is különösen sérülékeny állományegyüttesnek számítanak, ezért ritka kivételként és sajátos zárvánként tekinthetünk azokra az oktatási intézményekben található muzeális művészeti gyűjteményekre, ahol ezek, akár csak hiányosan is, de megmaradtak.

Egy ilyen töredékes állapotban fennmaradt gipszgyűjtemény tartozik a Schola Graphidis Művészeti Gyűjteményhez, amely a Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium jelentős muzeális állományát őrző és kezelő művészeti gyűjteménye. Az első hazai állami művészetoktatási intézmény, az 1778-ban alapított Budai Rajziskola (Schola Graphidis Budensis), az 1788-ban magániskolaként alapított

Pesti Rajzoló Oskola, több kerületi ipariskola, majd az 1886-ban szerveződött Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola (továbbiakban: Székesfővárosi Iparrajziskola) utódintézményében¹ a történeti folytonosságnak és a véletlen egybeeséseknek köszönhetően figyelemre méltó képző- és iparművészeti, műszaki- és technikatörténeti, valamint könyvtári és levéltári állomány maradt fenn.

A tárgyak muzeológiai szempontú feldolgozása 2014 végén kezdődött. Ennek első lépéseként a hallgatói és tanári munkák mellett az egykor az oktatás segédleteiként vásárolt könyveket, szemléltető eszközöket, taneszközöket, gipszmintákat, a különféle kézműves szakok eszközkészleteit is muzeális tárgyként értelmeztük, és nyolc különböző gyűjteményi egységbe soroltuk.² A gyűjtemények közül a Gipsz minta- és Szoborgyűjtemény volumenében a legkisebb, hiszen ide hozzávetőlegesen száz gipsztárgy sorolható. A gipszállomány nagyobb részét a századfordulón öntött darabok, kisebb részét a történeti értékkel nem bíró, azonban az egykori gipszgyűjtemény rekonstrukciójában támpontot nyújtó, sok esetben a századfordulós példányokról készült öntvénymásolatok képezik.

A tanulmány a 19. század végi és 20. század eleji hazai iparoktatás egyik központjaként működő Székesfővárosi Iparrajziskola (1886–1946) korabeli gipszgyűjteményének rekonstrukcióján keresztül szolgáltat adalékokat az oktatási célú hazai gipszgyűjtemények történetéhez, valamint a korabeli műemlékvédelmi helyreállítások és középtételek kutatásához.

1 A 175 éves Képző- és Iparművészeti Gimnázium jubiláris évkönyve. Szerk. NOLIPA István. Budapest, Művelt Nép, 1955.

2 Grafikai Gyűjtemény, Gipsz minta- és Szoborgyűjtemény, Fotógyűjtemény és Médiatár, Üveg- és Kerámiagyűjtemény, Ötvös-, Textil-,

Bútor- és Bőrtárgyak Gyűjteménye, Műszaki- és Technikatörténeti Gyűjtemény, Régi Könyvgyűjtemény, Levéltár <http://www.schola-graphidis.hu/> (Letöltés ideje: 2016. február 14.)



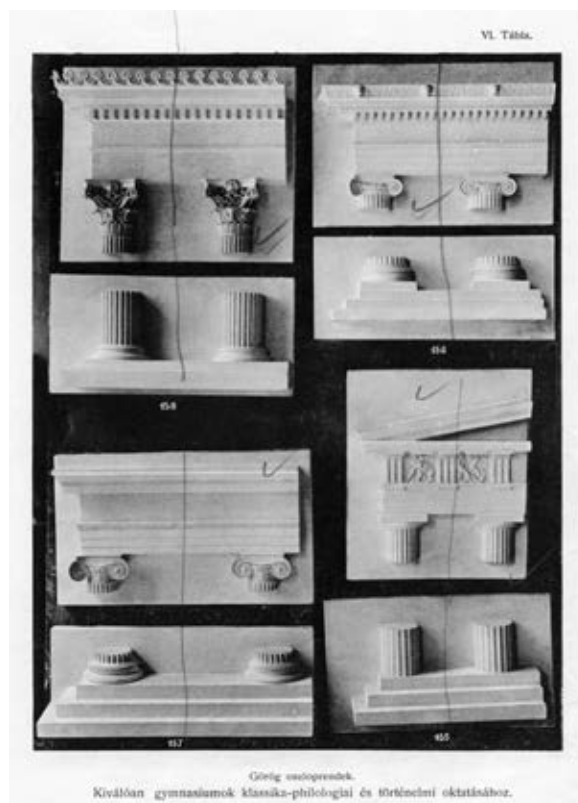
1. A Budapesti Magyar Királyi Állami Felső(építő) Ipariskola gipszöntőműhelye: Korinthoszi oszloprend, oszlopfő, gerendázat, 20. század eleje
Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.003. (Fotó: Fejér János)

A szemléltető eszköztől a muzeális tárgyig: a gipszmintagyűjtemény feldolgozása

A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény megalakítása előtt 2014-ben általános felmérést végeztünk a Kisképző mai épületében,³ azon a helyszínen, ahová az oktatási intézmény iparrajziskolai időszakának nagy része kötődött. A bejárás során kiderült, hogy a jelenlegi gipszöntőműhelyben és kapcsolódó helyiségeiben, valamint a rajztermekben, a rajzi szertárban, a szobrász szakon és a könyvtárban is több tucat, a mai napig használatban lévő, történeti értékkel bíró gipsztárgy található. A gipszminták szétszórta halmazának gyűjteménnyé szervezése és rendezése a fennmaradt építészeti gipszmodellek egy részének kiemelésével, letisztításával és kiegészítésével kezdődött. Ez összesen nyolc tárgyra terjedt ki, amelyeket 2015 októberében–novemberében a FUGA Budapesti Építészeti Központban az *Akik Budapestet építették. Építészeti és ízlés a 18–19. századi kézműves- és iparosképzésben* című kiállítás⁴ keretében állítottunk ki, összefüggésben az építészeti rajz iparoktatásban betöltött szerepével. Ezt követően kezdődött el a gipszminták összegyűjtése, a műtárgyfotózás és a tárgyak leírása.

Mintegy 100 gipsztárgy sorolható a Gipszminta- és Szoborgyűjteményhez, amelyek tárgytípusuk szerint összesen hat csoportba sorolhatók: (1) építészeti gipszöntvények, (2) ornamentális gipszöntvények, (3) reliefs, (4) bústők, (5) egészalakos figurák és (6) anatómiai gipszöntvények.

Az eddig beletárolt gipsztárgyak közül 22 darabnak sikerült biztonsággal tisztázni az eredetét. Ezek közül 21 a budapesti Magyar Királyi Állami Felső Építő Ipariskola⁵ (továbbiakban: Felső Ipariskola) gipszöntőműhelyében készült az 1900-as évek elején, a fennmaradó egy pedig valamivel korábban a budapesti Állami Paedagogiumban létesített gipszöntőműhelyből származik. Az azonosítást a két műhely árjegyzékei segítették, amelyek közül az egyik az 1886-ban miniszteri rendelettel létesített, az



2. Görög oszloprendek

A Budapesti Áll. Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke. Budapest, Hornyánszky, 1904. VI. tábla

Állami Paedagogiumhoz kapcsolt gipszöntőműhelynek 1888-ban megjelent árjegyzéke,⁶ a másik pedig a Felső Ipariskola 1904-es illusztrált katalógusa volt.⁷ A Felső Ipariskolához kapcsolt gipszöntőműhely a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium szervezésében létesült 1903-ban, és a Technológiai Iparmúzeummal egybeépített, Hauszmann Alajos által tervezett iskolaépületben, a Népszínház utca 8. szám alatt működött.⁸ A műhely

3 A Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola 1893-ban költözött a Kauser József (1848–1919) által tervezett Török Pál utcai iskolaépületbe, amely utódintézményeinek és jelenleg a Kisképzőnek is otthont adó épülete.

4 *Akik Budapestet építették. Építészeti és ízlés a 18–19. századi kézműves- és iparosképzésben*. A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény első kiállítása. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2015. október 27. – november 15. <http://www.scholagraphidis.hu/akik-budapestet-ea-cutepiacutetteacutecutec.html> (Letöltés ideje: 2016. február 14.)

5 Az egykori Ybl Miklós Műszaki Főiskola, jelenleg a Szent István Egyetem Ybl Miklós Építéstudományi Karának elődintézménye.

6 *A Budapesti Állami Paedagogium Gipszöntő-Műhelyében készült gipszöntvények árjegyzéke*. Budapest, Rudnyánszky, 1888.

7 *A Budapesti Áll. Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke*. Budapest, Hornyánszky, 1904.

8 EMMERTNÉ SZERŐCSEI Dóra: A legnagyobb hazai műszaki könyvtár története. *Műszaki Tudománytörténeti Kiadványok*, 29. Budapest, BME OMIKK, 2009. <http://www.omikk.bme.hu/tudtort/29/> (Letöltés ideje: 2016. február 14.) Az iparmúzeumok és ipariskolák művészeti vonatkozásaira az utóbbi időkben figyelt fel a művészettörténeti érdeklődés. SZÉKELY Miklós: Pákei Lajos kolozsvári iparmúzeumi és ipariskolai palotái 1882–1904 között. *Ars Hungarica*, 41. 2015/1. 29–74.



3. Ismeretlen műhely: A Parthenón-fríz északi XLI. táblája. Feltételezhetően a 19. században készült öntvény másolata, 20. század eleje Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.050. (Fotó: Fejér János)

alapjait a régi Paedagogium, majd a később magánvállalként kezelt gyűjtemény nyújtotta.⁹

Az egyik leglátványosabb együtttest az építészeti gipszöntvények közül az építészeti alaktani ismeretek elsajátításához kidolgozott mintakészlet megmaradt darabjai alkotják. A Vignola-féle klasszikus oszloprendeket szemléltető modellpárok közül a korinthuszi (1. kép) és a kis-ázsiai ión oszloprend fejezeti-párkányzati és lábazati-talapzati együttese egészben, továbbá több, egyedülálló ión lábazati-talapzati elem maradt fenn a 20. század legelejéről. Egy későbbi, a 20. szá-

zad második felében készült toszkán lábazati-talapzati öntvény, amely egy századfordulós „eredetiről” készülhetett, kiindulási pontként szolgálhat a korabeli toszkán oszloprendmodell rekonstrukciójához. A klasszikus oszloprendek gipszmodelljeit a korabeli katalógusok a gimnáziumok klasszika-filológiai és történelmi oktatásához is ajánlották (2. kép). A Budapest Székesfővárosi Iparrajziskolában azonban az építészethez köthető iparágak iparossegédeinek, -mestereinek és -tanulóinak (kőművesek, kőfaragók, ácsok, épület- és műlakatosok) építészeti rajzi oktatásában használták.¹⁰

⁹ Vig Albert: *Magyarország iparoktatásának története az utolsó száz évben, különösen 1867 óta.* Budapest, Pátria, 1932. 331.

¹⁰ A kőfaragás-oktatás sajátos gipszhasználatáról lásd e lapszámban Székely Miklós tanulmányát.

Az építészeti gipszöntvények mellett a fennmaradt anyag számszerűleg is nagyobb részét alkotják az ornamentális gipszöntvények, amelyeket a fentebb felsorolt építőiparosok és a különféle ipari és iparművészeti területeken dolgozó iparosok és kézművesek¹¹ rajzi tanfolyamain és a mintázási tanfolyamokon egyaránt használtak. A fennmaradt öntvények túlnyomó többsége reneszánsz és barokk ornamentális részleteket mutat be, és csak kisebb számban találhatók az anyagban román és gótikus stílusú díszítményi elemek. Külön csoportot alkotnak a természeti és stilizált levélformákat bemutató öntvények, amelyek közül több az akantsz-levéllé különféle variációit szemlélteti.

A kevés megmaradt relief közül a legkiemelkedőbb az a darab, amely feltételezhetően a Parthenón-fríz északi XLI. táblájáról készült gipszöntvény másolata. Az 1870-es években a Nemzeti Múzeum számára vásárolt Parthenón-fríz másolatsorozat¹² vonatkozó darabja¹³ és a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény azonos méretű¹⁴ öntvénye közötti lehetséges összefüggés feltárása a kutatás egyik következő feladata (3. kép).

A büsztök nagy részének eredete még nem tisztázott. Többüknél feltételezhető a bécsi proveniencia, például Viktor Tilgner *Ami Bouët* ábrázoló mellszobormásolata, vagy Desiderio da Settignano *Nevető fűjának* esetében. A *Pallasz Athéné*-mellszobor (4. kép), Thorwaldsen *Mercurius*-büsztje, az ún. *Brunni fej* és az egyik *Homérosz*-büszt, valamint az *Albani Faunként* ismert mellszobor származását azonban már sikerült meghatározni, ezek a budapesti Felső Ipariskola gipszöntőműhelyében készültek.

A büsztök mellett a testmodellek és anatómiai gipszöntvények jelentős csoportja vár feldolgozásra; ez utóbbiakról a 20. század második felében sok utólagos, jelenleg is napi használatban lévő öntvény készült. Az oktatási intézmény iparrajziskolai időszakában az emberi testet egészében és részleteiben bemutató minták a nyilvános rajzi és mintázási tanfolyam taneszközeiként szerepeltek.

A fennmaradt mintegy 100 gipszminta azonban csupán töredéke annak a mintagyűjteménynek, amely az



4. A Budapesti Magyar Királyi Állami Felső(építő) Ipariskola gipszöntőműhelye: Pallasz Athéné-mellszobor, 20. század eleje Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.075. (Fotó: Fejér János)

egykori Székesfővárosi Iparrajziskola tulajdonában volt. Az évkönyvek alapján az ipariskolák egyesítése¹⁵ előtti időszakból, már 1880–1881-ből van pontos adatunk a gipszminták számát tekintve, amely kimutatás nyomon követhető egészen az 1901–1902-es tanévig. Az iskolák egyesítése előtti időszakban, 1880–1881-ben az összes ipariskolában 856 főszmintát használtak, ame-

11 Asztalosok, esztergályosok, bádigosok, rézművesek, arany- és ezüstművesek, gépészek, kárpitosok, ipari festők és sokszorosító műiparosok mint kőrajzolók, fényképészek, fa- és rézmetszők, nyomdászok, vésnökök stb.

12 SZENTESI Edit: Görög szobrászattörténeti másolatgyűjtemény a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század harmadik harmadában. *Ókor*, 5. 2006. 1. 20–26.

13 Jelenleg a tatai Kuny Domokos Múzeum Szobormásolat-gyűjteményében, ltsz. G. 85. 20.1.20.

14 Méret: 102×122,5×10,5 cm, ltsz. 2015.600.050.

15 Budapest Főváros Tanácsa már 1875-ben szükségesnek látta a községi rajziskolák szervezeti és oktatási reformját. Az e célból alakított szakértői bizottság 1877-ben nyújtotta be javaslatát „a fővárosi közs. rajziskolák újjászervezése iránt, mely hivatva van az ipari műizlés tekintetében oly fontos intézeteket feladatuk biztos teljesítésére képessé tenni”. A fővárosi törvényhatóság a javaslatot 1878. július 26-i közgyűlésén elfogadta. A fővárosi községi összes iparrajziskolák élére 1879-ben Vidéky Jánost nevezték ki. Az 1880–1881-es évkönyv szerint Vidéky igazgatósága alá tartoztak az alábbi intézmények: (1) Felső Iparrajziskola, (2) Várbeli Iparrajziskola (I. ker.), (3) Ó-budai Iparrajziskola (III. ker.), (4) Lipótvárosi Iparrajziskola (V. ker.), (5) Te-



5. A Budapesti Magyar Királyi Állami Felső(építő) Ipariskola gipszöntőműhelye: Román kori fríz, 20. század eleje
Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.057. (Fotó: Fejér János)

lyek között „28 kisebb nagyobb szobor, 39 mellszobor, régi és újkori mintaszerű ékítmények styl szerint csoportosítva” szerepelt.¹⁶ Volumenét tekintve a gyűjtemény 1896–1897-ben érte el csúcát 1804 darabbal.¹⁷ A szobrászattörténeti gipszmásolatok, az építészeti, ornamentális és anatómiai gipszmodellek a Székesfővárosi Iparrajziskola tanszereiként voltak nyilvántartva, az évkönyvek a könyvtári tételekkel együtt a „Könyvtári és tanszerek kimutatása” címszó alatt összesítették azokat.¹⁸ 1880–1881-ben a „Gipszminták” a Szobrászati Osztály szertárához tartoztak, 1887–1888-tól pedig már önálló tanszercsoportként szerepeltek a Szabadkézrajzi szertár, az Építészeti szertár, a Könyvtár és a Kerámiai tárgyak mellett. A gipszminták, értéküket tekintve, ebben az évben a Szabadkézrajzi szertár mintalapjai mellett a második legnagyobb összegként jelentek meg 3295 forint 24 krajcárral.¹⁹

rézvárosi Iparrajziskola (VI. ker.), (6) Józsefvárosi Iparrajziskola (VIII. ker.) Az újabb szervezeti reform keretében az iskolákat 1886-ban egyesítették. A Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola 1946-ig működött. Az intézménytörténet pontos rekonstrukciója és megírása a jövőbeli kutatás egyik alapfeladata. *A Fővárosi Községi összes iparrajziskolák rövid vázlatos tudósítványa az 1880–81-iki tanév végén.* Szerk. Vidékv János. Budapest, Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1881; *A Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1887–1888. tanév végén.* Szerk. Vidékv János. Budapest, Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1888. 69.

16 *A Fővárosi Községi összes iparrajziskolák rövid vázlatos tudósítványa az 1880–81-iki tanév végén* 1881 (lásd 15. jegyzetben). 14.

17 1887–1888-ban 1297 darab gipszminta volt a Székesfővárosi Iparrajziskola tulajdonában, összesen 3295 forint és 24 krajcár értékben. Ettől az évtől kezdve a tanszerek felsorolása végösszezszerűen és összér-

Az oktatási környezetben használt, eredetileg tehát tanszerként számon tartott gipsztárgyak feldolgozása, hasonlóan a múzeumi gyűjteményekéhez, a múzeumi nyilvántartási szabályok és szempontok szerint kezdődött el 2015-ben. Ennek egyik része a tárgyak származására vonatkozó provenienciakutatás, amely egyúttal számos információt szolgáltat a korabeli gipszgyűjtemények művészettörténeti kutatásához is.

Eredetkutatás: a gipsztárgyak beszerzési forrásai

A Székesfővárosi Iparrajziskola gipszmintabeszerzéseinek kutatása elvezet a „különböző fokú és nemű isko-

tékük kíséretében történt. 1896–1897-ben 1804 darab gipszminta volt az iskola tulajdonában, amely a következő évben 1662 darabra csökkent a kimutatás szerint, majd a következő három évben stabilan 1666 darab leltározott gipszöntvényt tartottak számon. Az utolsó tételes kimutatás az 1900–1901-es tanévből származik. *A Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1887–1888. tanév végén* 1888 (lásd 15. jegyzetben). 69. *A Székes Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1896–97. tanév végén.* Szerk. Vidékv János. Budapest, Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1897. 53. *A Székes Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1900–1901. tanév végén.* Szerk. VASADI Ferencz. Budapest, Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1901. 58.

18 Az iskola az 1880–1881-es tanévtől az 1900–1901-es tanévig megjelent évkönyveiben tartotta számon tanszerként a gipszmintákat.

19 *A Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1887–1888. tanév végén* 1888 (lásd 15. jegyzetben). 69.

lárnak rajzoktatási célokra és a művészi nevelés támogatására²⁰ szolgáló hazai gipszmintaellátás általános menetéhez és forrásaihoz az 1870-es és az 1910–1920-as évek közötti időszakban.

A gipszminták beszerzésére vonatkozó legkorábbi adat 1872-ből származik. Az 1871 és 1875 közötti beszerzéseket listázó, *A szabadkézrajzi minták leltára* című leltári íven szerepel az az adat, amely szerint ebben az évben összesen 34 darab, 1874-ben 12 darab gipszminta került beszerzésre, majd 1875-ben további darabokkal bővítették a gyűjteményt: 38 darab, többnyire ókori görög-római szobormásolat és különféle testminták mellett 10 darabot vásároltak az öt oszloprendből, 27 darabot egyszerű alapéktípményekből, valamint 17 darab éktípményes gipszöntvényt Stuttgartból. Az 1870-es években több stuttgarti gipszmintaárjegyzék volt forgalomban, amelyek közül az egyik a stuttgarti *Königliche Zentralstelle für Gewerbe und Handel* mintagyűjteményeinek gipszmodelljeit kínálta. Az illusztrált gipszmodellárjegyzék a szabadkézi rajzhoz, a szerkesztési rajzhoz és a mintázáshoz mutatott be mintákat Philipp Togniarelli stuttgarti gipszöntőműhelyéből.²¹ A katalógust a *Königliche Commission für die gewerblichen Fortbildungsschulen* nevében Eduard Herdtle stuttgarti rajztanár, festő, szobrász, bizottsági tag, a stuttgarti *Königliche Zentralstelle für Gewerbe und Handel* 1867-ben kinevezett rajztanára jegyezte, akinek a szabadkézi rajz alapfokú oktatásához, reál- és ipariskolák számára kidolgozott fali mintái Magyarországon is jól ismertek voltak.²² Egy stuttgarti gipszöntőműhely Konrad Wittwer által kiadott katalógusát Schambach Gyula kaposvári gimnáziumi tanár is ajánlja 1889-ben, a *Classica philologiai szemléltető eszközök* című könyvében,²³ a „szobrok és hasonló” beszerzési forrásainak egyikeként. A stuttgarti műhely az általa ajánlottak közül a bécsi Museum für Kunst und Industrie mintázóintézete után ugyan csak a második helyen

szerepel, azonban a Laokoón-szoborcsoport kezelhető méretű másolatának beszerzésében Schambach szerint előnyt élvez.²⁴ A stuttgarti beszerzési forrás mellett valószínűsíthető, hogy a különféle iskolák tanszerkereskedők közvetítésével a bécsi műhelyből rendelhetek gipszmodelleket. A 19. század utolsó harmadában a szobrász Alexander Schroth, és halálát (1899) követően fia, Moriz Schroth vezetett gipszöntőműhelyt, ahol a bécsi Museum für Kunst und Industrie számára készültek öntvények. A Moriz Schroth-féle mintakészletben építészeti modellek, a klasszikus oszloprendek makettjei, ornamentális gipszminták és egészalakos szobormásolatok egyaránt szerepeltek.²⁵ Minden bizonnyal ebből a műhelyből származott az a román kori ember- és állatalakos fríz bemutató öntvény, amelynek másolatait „Román frízéktípmény, régi” címmel 249-es tétele szám alatt az Felső Ipariskola gipszöntőműhelyének katalógusa is kínálta az 1900-as évek legelején. A fríz-másolat párja jelenleg a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény Gipszminta- és Szoborgyűjteményében található²⁶ (5. kép).

A Székesfővárosi Iparrajziskola példájánál maradva, a Budapest Főváros Levéltárában őrzött iratanyagban nyomon követhető azoknak a hazai és külföldi könyv- és tanszerkereskedőknek a közreműködése, akik az 1880-as években rendszeresen szállítottak az „összes ipariskolának”, majd 1886-tól a Székesfővárosi Iparrajziskolának. Vidéky János (1827–1901), akit a rajziskolák 1878-ban kezdeményezett átszervezését követően 1879-ben neveztek ki iparrajziskolai igazgatóvá,²⁷ évente nyújtott be beszerzési engedélyt az ipariskolák számára vásárlandó „tanszerek, előlapok, gipszminták, könyvtári művek” tárgyában a Budapest Főváros Tanácsához. A Főváros által kiállított utalványozási engedélyekben fennmaradtak a beszállító cégek nevei, amelyekből kiderül, hogy Vidéky belföldi és külföldi cégektől hozzávetőlegesen

20 A Budapesti Áll. Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke 1904 (lásd 7. jegyzetben). 5.

21 Gypsmodelle, ausgewählt für den Unterricht im Freihandzeichnen und Modellieren aus den Sammlungen der Kgl. Centralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart. Im Auftrag der Kgl. Commission für die gewerblichen Fortbildungsschulen abgebildet von Professor E. Herdtle. Stuttgart, [1864]; Illustrierte Preisliste der Gypsmodelle für den Unterricht im Freihandzeichnen, Projectionszeichnen und Modellieren. Stuttgart, Konrad Wittwer, 1873.

22 A Mintarajztanoda (a Magyar Képzőművészeti Egyetem elődintézménye) Könyvtára számára Eduard Herdtlétől az alábbi könyveket vásárolták meg: Eduard HERDTLE: 24 Vorlagen für Anfänger im Freihandzeichnen. Stuttgart, Wilhelm Nitzschke, [é. n.]; Uő: Blätter Blumen und Ornamente: auf der Grundlage einfacher geometrischer Formen. [H. n.], Verlag von Otto Risch, [é. n.]; Uő: Die Elemente des Zeichnens in 60 Blättern. Stuttgart, Wilhelm Nitzschke, [é. n.]; Uő:

Elementar-Ornamente: 24 Vorlagen für den Unterricht im Freihandzeichnen an Real- und Gewerbeschulen. Stuttgart, Wilhelm Nitzschke, [é. n.]; Uő: [Schule des Musterzeichnens]. Stuttgart, Loewe, [é. n.]; Uő: Vorlagenwerk für den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen. Stuttgart, Wilhelm Nitzschke, 1874.

23 SCHAMBACH Gyula: *Classica philologiai szemléltető eszközök*. Kaposvár, Hagelman, 1889.

24 SCHAMBACH 1889 (lásd 23. jegyzetben). 6.

25 Gipsmodell und Fotografie im Dienste der Kunstgeschichte 1850–1900. Hg. von Simon WEBER-UNGER. Wien, Wissenschaftliches Kabinett Simon Weber-Unger, 2011.

26 Ltsz. 2015.600.057.

27 Vidéky János 1879-től a Felső Iparrajziskola, 1886-tól pedig az összevont ipariskolákból létesített Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola igazgatója volt egészen 1901-ben bekövetkezett haláláig.



6. A Budapesti Magyar Királyi Állami Felső(építő) Ipariskola gipszöntőműhelye: Gótikus keresztrózsza a budavári Mátyás-templomról, 20. század eleje
Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.069. (Fotó: Fejér János)

hasonló arányban rendelt tanszereket, könyveket és gipszmintákat. Az 1888–1889-es iratok szerint a hazai beszállítók közül az Eggenberger-féle könyvkereskedés, a Révai testvérek, Révay Leó, Komlósy Ferenc, Lippert Gyula, Grill Károly, a külföldi cégek közül pedig a berlini Ernst Wasmuth, a bécsi Lehmann und Wentzel és a szintén bécsi Emil Berté működtek közre a Székesfővárosi Iparrajziskola tanszerellátásában. Sajnos a Vidéky által

előterjesztett listák az esetek kisebb százalékában maradtak fenn, amelyek közül kivételként említhető meg az 1889-es beszerzés határozata. A listában összesen 48 tétel szerepel, amelyek közül kettő kivételével mind könyvtári beszerzésre vonatkozik. A 19. pontban pedig összesítve, 26 darab gipszminta igénylése szerepel.²⁸

A gipszminták külföldi beszerzésének gyakorlata az 1880-as évek közepétől több miniszteri rendeletnek köszönhetően fokozatosan átalakult. A vallás- és közoktatásügyi miniszter 1886-ban alapította meg a budapesti Állami Paedagogiumban létesített gipszöntőműhelyt,²⁹ amelynek pedagógiai célja a szemléletileg egyoldalú lapminták használatának kiegészítése plasztikus mintákkal, gazdasági célja pedig, a hazai ipar támogatását elősegítendő, azok hazai beszerzésének előmozdítása volt. A gipszöntőműhely vezetője az I. kerületi Paedagogium szabadkézi rajz és mintázás tanára, Gyulai László (1843–1911) volt, aki a Paedagogium mellett működő rajziskola megszűnését követően 1897–1898-tól a Mintarajztanodába³⁰ került az alakrajz rendes tanáraként.³¹ Gyulai a mintakínálat összeállításával mellett önálló sorozatokat is tervezett. A Gyulai László-féle gyűjtemény sorozatai a szabadkézi rajz és a szerkesztési rajz modelljeiként egyaránt használhatók voltak. A stilizált természeti formák és stílszerű díszítmények, antik fejek és eredeti nagyságban reprodukált egészalakos másolatok, valamint a híres hazai politikai és kulturális közéleti szereplők (Ferenc József, Simor János hercegprímás, báró Eötvös József, Arany János, Trefort Ágoston, Gönczy Pál) életnagyságú mellszobrai mellett a Vignola-féle öt oszloprend makettje is kapható volt. A katalógusban összesen 381 tétel szerepelt, amelyek közül több arany-, ezüst-, bronz-, illetve acélpatinával vagy elefántcsontmázzal is rendelhető volt ötven százalékos felár ellenében. Az öntvények kivétel nélkül alabástrom gipszből készültek. A műhely a gimnáziumok és reáliskolák, a népiskolák, a polgári iskolák, a tanító- és tanítónő-képezdek mellett az ipariskolákat és valószínűsíthetően a Mintarajztanodát és az Iparművészeti Iskolát is ellátta gipszmintákkal.

Két évvel később, 1888-ban, szintén a hazai ipar támogatásának jegyében, a Fővárosi Iparoktatási Bizottság egyik előterjesztésében a budapesti Állami Paedagogium gipszöntőműhelyének tárgyait ajánlja minden

28 Budapest Főváros Levéltára. VIII. 106 Fővárosi Községi Iparrajziskola iratai (IX. Török Pál u. 1.) (1877–1886. Pest Városi Központi Főrajztanoda) 18261/1889. VII. sz.

29 A Budapesti Állami Paedagogium Gipszöntő-Műhelyében készült gipszöntvények árjegyzéke 1888 (lásd 6. jegyzetben).

30 Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde.

31 A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 324.

„iparostanoncz-iskolai igazgató és Vidéky János iparrajz-iskolai igazgató figyelmébe a rajzoktatáshoz szükséges minták beszerzésénél”.³² A gipszminták több forrásból történő külföldi beszerzésének tere kezdett szűkülni, majd annak a vallás- és közoktatásügyi miniszter 1891-es rendelete vetett véget. Eszerint az „állami, államilag segélyezett községi elemi, felső nép, polgári, iparos tanoncz, alsó fokú és középkereskedelmi iskolák, felsőbb leányiskolák, tanító és tanítónőképezdek engedélyezett tanszer szükségleteiket” egyetlen hazai cégen, a Calderoni és társa budapesti tanszerkereskedő cégen át kötelesek rendelni – a rendelet vételétől számított öt éven keresztül.³³ Idetartoztak mindazon eszközök, amelyeket az iskolák az egyetemi nyomdában és a budapesti I. kerületi állami tanítóképezdei gipszöntőműhelyben nem tudtak beszerezni. A miniszteri rendelet nyomtérképpel hozzáfűzi, hogy a Calderoni és társán kívül „más kereskedő czégek számláit nem fogom figyelembe venni”.³⁴ A Paedagogium gipszöntőműhelye látta el tehát az iskolákat a megfelelő minőségű gipszmintákkal, a Calderoni cég pedig ezek forgalmazásában vett részt, anélkül, hogy tanszerárjegyzékében külön listázta volna az eladásra kínált gipszöntvényeket. A cég 1910-ben kiadott illusztrált árjegyzékében a szabadkézi rajzi felszerelések között a XII. csoportban ajánlja a gipszmintákat,³⁵ hivatkozással a gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatokra, amelyeket eredeti árakon szállítanak.³⁶ Az illusztrált árjegyzék a Felső Ipariskola gipszöntőműhelyében készült minta- és szobormásolatok 1904-ben kiadott listája, annak a műhelynek a katalógusa, amelyből a Székesfővárosi Iparrajziskola fennmaradt gipszmintáinak a tanulmány elején bemutatott csoportja származik.

Gipszmintagyűjtemények, műemlékvédelem, középítkezések

A szabadkézi rajzhoz, a szerkesztési rajzhoz és a mintázáshoz szükséges gipszminta-katalógusok Euró-



7. A Budapesti Magyar Királyi Állami Felső(építő) Ipariskola gipszöntőműhelye: Korai román kori oszlopfeje a bényi apátsági templomból, 20. század eleje
Budapest, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, Gipszminta- és Szoborgyűjtemény, ltsz. 2015.600.004. (Fotó: Fejér János)

pa-szerte ugyanazokat a tematikus csoportokat kínálták. Mindegyik műhelyben készültek geometriai elemeket bemutató panelek, elemi ékítményes, természeti és stilizált levélformákat közvetítő minták, építészeti gipszöntvények, ornamentális, az egyes stílusok díszítő formakincsét bemutató gipszöntvények, anatómiai gipszmodellek, állatalakos gipszöntvények, reliefs, büsztök és egészalakos figurák – ez utóbbi három kategóriában az ókori görög-római és a reneszánsz korszakot Európa-szerte ismert kiemelkedő alkotásainak másolataival. A standard mintaállomány állandó elemei mellett a mintakészletek országokként változó csoportját alkották a középkori díszítőmotívumokat feldolgozó építészeti és ornamentális gipszöntvények, valamint a történelmi személyiségek büsztjei.

Az építészeti és ornamentális gipszöntvények román és gótikus stílusú csoportjai a hazai oktatási célú mintakínálatban szinte naprakészen közvetítették a

32 Budapest Főváros Levéltára. VIII. 106. Fővárosi Községi Iparrajziskola iratai (IX. Török Pál u. 1.) (1877–1886. Pest Városi Központi Főrajztanoda) 26709/888. VII. sz.

33 Budapest Főváros Levéltára. VIII. 106. Fővárosi Községi Iparrajziskola iratai (IX. Török Pál u. 1.) (1877–1886. Pest Városi Központi Főrajztanoda) 6664/891. VII. sz.

34 Budapest Főváros Levéltára. VIII. 106. Fővárosi Községi Iparrajziskola iratai (IX. Török Pál u. 1.) (1877–1886. Pest Városi Központi Főrajztanoda) 6664/891. VII. sz.

35 *Árjegyzék a tanszerekről* / [közread.] a Calderoni Mű- és Tanszervállalat Részvénytársaság. Szerk. PETRICH Gyula. Budapest, [k. n.], [1910]. 77.

36 „A legújabb nagy képes árjegyzéket, mely 36 fény-nyomat táblán számos ábrán mutatja a kapható mintákat, szívesen megküldjük kölcsönképpen. Ezen árjegyzéket a gipszminta-öntőműhely K 3.50 ellenében megküldi. Esetleg mi is szívesen beszerezünk.” *Árjegyzék a tanszerekről* [1910] (lásd 35. jegyzetben). 77.



8. Román stílus építészeti és díszítőelemek. A Budapesti Áll. Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke. Budapest, Hornyánszky, 1904. IX. tábla

korabeli műemléki „helyreállítások” során feltárt eredeti és újonnan tervezett, stílszerű építészeti részleteit. A Felső Ipariskola 1904-es katalógusában a középkori gipszmintakészlet közel felét két magyarországi templom és egy korabeli középület épületplasztikai elemeiről készült öntvények tették ki. Az egyik csoportot a Mátyás-templom 1874 és 1896 közötti, Schulek Frigyes-féle helyreállítása³⁷ során előkerült eredeti gótikus és neogótikus épületplasztikai másolatok alkotják. A másik, kisebb csoporthoz a kisbényi templom Czigler Győző-féle, 1896 és 1898 közötti restaurálása³⁸ során feltárt román stílusú épületplasztikai részletek, két oszlopfő, egy levélsoros fríz és egy emberalakos konzol tartoznak. A Székesfővárosi Iparrajziskola egykori gipszmin-tagyűjteményéből mára a Mátyás-templom gótikus keresztrózsájáról (6. kép) és a bényi templom egyik korai román oszlopfőjéről (7. kép) készült gipszmásolat maradt fenn. A harmadik, román stílusú mintaegyüttest azok a katalógus szövegezése szerint „ujabbkori” román oszlopfők képezik, amelyeket Langer Ignác tervezett a Szépművészeti Múzeum számára, a Román Csarnok épületszobrászati díszítéséhez (8. kép).

Mint a fenti példák mutatják, a Felső Ipariskola gipszöntőműhelye a korabeli műemléki helyreállítások és középítkezések során keletkezett, majd feleslegessé vált gipszöntvények egyik gyűjtőhelye lehetett a századforduló időszakában. Ez az összefüggés egyúttal arra is ráirányítja a figyelmet, hogy az oktatási intézményeket ellátó budapesti gipszöntőműhelyek történetének kutatása és az oktatási környezetben megőrzött gipszállományok muzeológiai feldolgozása az építészettörténeti kutatást is értékes adatokkal gazdagíthatja.

Katona Júlia

gyűjteményvezető, muzeológus

Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény (MKE – Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium, Budapest)

julia.katona@mke.hu / katona.julia@kiskepzo.hu

37 Mátyás-templom. *A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai* (1246–2013). Kiállítási katalógus. Szerk. FARBAKY Péter–FARBAKYNÉ DEKLAVA Lilla–MÁTÉFFY Balázs–RÓKA Enikő–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum és Budavári Nagyboldogasszony-templom, 2015.

38 HORLER Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. In: *A magyar műemlékvédelem korszakai* (Művészettörténet – műemlékvédelem, 9). Szerk. BARDOLY István–HARIS Andrea. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1996. 113.

Plaster Casts in the Teaching of Drawing

The former plaster casts collection of the Budapest Metropolitan Industrial Drawing School

The paper presents the remained part of the plaster cast collection once belonged to the Budapest Metropolitan Industrial Drawing School (1886–1945), now forms part of the Schola Graphidis Art Collection (Hungarian University of Fine Arts – High School of Visual Arts, Budapest). In the last third of the 19th century and the first half of the 20th century, the school was one of the main centres of education for craftsmen and apprentices in Budapest, alongside the Hungarian Royal School of Applied Arts (later Moholy-Nagy University of Art and Design) and the Hungarian Royal Higher School of Architecture (later Miklós Ybl College of Architecture). The number of plaster casts purchased for educational purposes in the school during the 19th century, exceeded 1,800 in 1897. After the Second World War, many of these plaster casts were destroyed or stolen, and now only approximately 100 objects from the late 19th and early 20th centuries survive. The collection of the remained objects

composed of architectural casts, ornamental casts, reliefs, busts, full-length figures, and anatomical casts. The inventory and the provenance research of the casts serve many information relating to the general practice of the acquisition of plaster casts for the Hungarian educational institutions and show the direct connection between the cast ateliers and the monument protection of the period.

Julia Katona

Head of collection, curator

Schola Graphidis Art Collection (Hungarian University of Fine Arts – High School of Visual Arts, Budapest)

julia.katona@mke.hu / katona.julia@kiskepzo.hu

TÁRGYSZAVAK

építészet, iparoktatás, gipszminta, gipszmintagyűjtemény, Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola, Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény

KEYWORDS

architecture, industrial education, plaster cast, plaster cast collection, Budapest Metropolitan Industrial Drawing School, Schola Graphidis Art Collection

Az egykori Zalatnai Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola gipszgyűjteménye*

„A zalatnai állami kőfaragó- és kőcsiszoló-ipari szakiskola célja: szakképzett iparossegédek nevelésével az ország erdélyi részei kőfaragó iparának fejlesztése, az ország részére szakképzett kőfaragók nevelése és a kőcsiszoló-ipar meghonosítása.

Ennélfogva felkarolja a kőfaragó és kőcsiszoló iparágakat és ehhez képest nyújtja azon elméleti és gyakorlati ismereteket, melyekre ezen iparágak terén művelt iparosoknak szükségük van.”¹

Az iskola alapítása és működése 1894–1898 között

Az egykori Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola padlásáról 2014-ben került elő egy 320 tételes, erősen töredékes, nagyjából gipsz, kisebb részben kő mintagyűjtemény, amely az 1890-es évektől az

1930–1940-es évekig illusztrálja az iskola működését.² Az intézmény az 1894–1895-ös tanévben kezdte meg a működését, kettős feladattal, párhuzamosan működő kőfaragó és kőcsiszoló osztályokkal. A modern magyar iparoktatás 1890-es években formálódó struktúrájában szokatlan módon ebben az ipari gócpontoktól és főbb vasútvonalaktól távol eső intézményben a kőfaragás oktatásába „mindazon építészet és egyszerűbb díszítési munka” tartozott, amely faragható kövekből a kőfaragó munkája révén létrejött. Az alapításkori szándék szerint a nagyobb építészeti jellegű kivitelezések mellett a kőfaragászati képzés részeként kő épülethomlokzatok, szobortalapzatok, sírkövek, emlékoszlopok, emléktáblák, fali és szökőkutak kifaragására készítettek volna fel a tanulókat. Az iskola fennállása alatt a nagyobb épületfaragászati megbízások azonban elkerülték az intézményt, s végső soron ez indokolta azt a hazai gyakorlattól eltérő gipszhasználatot, amelynek bemutatása e tanulmány célja.³ A *Gründerzeit* építési konjunktúráját kiszolgáló monumentális kőfaragászati

* A tanulmány elkészítése a Művészetek és tudomány a nemzetépítés szolgálatában a 19. századi Magyarországon című OTKA-program (OTKA K 108670) támogatásával valósult meg.

1 A Zalatnai állami kőfaragó és kőcsiszoló ipari szakiskola szervezete, tanterve és szabályzata. Budapest, 1894. 5.

2 A gipszgyűjtemény felfedezése nem elválasztható korábbi történetétől. Léteéről Kiss Zoltán kolozsvári kőfaragó az iskola egykori tanáráról, a zalatnai születésű Legendi Margittól szerzett tudomást, akitől Kovács Zsoltan, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem művészettörténet szakának adjunktusán keresztül jutott el híre e sorok szerzőjéig. Az iskolaépület padlásán tárolt gipszek biztonságos elhelyezése, katalógizálása és részleges tisztítása, valamint a töredékek összeillesztése Zalatna városa és az OTKA program támogatásával két lépésben valósult meg 2014 augusztusában és 2016 júniusában. A munkálatokban a fent említetteken kívül részt vettek Nemesné Kis Tímea és Pál Emese művészettörténészek, Földi Imelga, Csécs Kinga Emőke, Nagy Alíz, Lőrincz Lilla kolozsvári

művészettörténész-hallgatók, Szabó Noémi Hajnalka építész, André Csongor szobrász.

3 A keményebb kövek (gránit, szienit, trachit) megmunkálásához nem álltak rendelkezésre gépek az iskolában. *Értesítő az Intézet 17.-ik évi működéséről az 1910–1911. tanévben*. Szerk. GRÉB Géza. Abrudbánya, 1911. 11. Az iskolában elsősorban a város környékén és vonzáskörzetében bányászott köveket használták fel, ezek általában könnyen, helyben értékesíthető darabokat eredményeztek, az iskolai műhelygyakorlat és a helyi igények kielégítése összeforrott egymással. Az iskola közelében nem elérhető nyersanyagok akár kétszeres áron kerültek be az iskolába. Az iskola elhelyezkedésből adódó versenyhátránya miatt, különösen a világháború előtti évek gazdasági visszaesésekor többször esett el nagyobb megrendelésektől. A Zalatnai M. Kir. Áll. Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola 1911–1912-ik évi értesítője az intézet 18. évi működéséről. Szerk. GRÉB Géza. Abrudbánya, 1912. 9. *Értesítő az Intézet húszadik évi működéséről az 1913–1914. tanévben*. Szerk. GRÉB Géza. Abrudbánya, 1914. 8.



1. **Víg Albert:** A zalatnai Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipariskola épülete, 1893–1895
Képeslap, Zempléni Múzeum

munkák gyakorlati oktatása a nagyobb építkezésektől való távolsága miatt megoldatlan volt Zalatnán. A monumentális épületfaragványok kivitelezése helyett helyi és környékbeli megrendelésre az iskolai műhelyben elsősorban sírkövek és síremlékek, márványasztalok, kandeláberek, virágállványok, lépcsők, keresztelőmedencék, szentélyrekesztők készültek⁴ (1. kép).

Az iskola küldetése azonban nemcsak az elsősorban erdélyi köveken alapuló kőfaragászat fejlesztése, hanem egy Magyarországon újdonságnak számító iparág, a fél- és félárnyékú kövek csiszolása és köszörülése révén iparművészeti dísz tárgyakat előállító kőcsiszolás meghonosítása is volt. A kőfaragáshoz hasonlóan ez az iparág, országosan egyedülálló jellegén túl, a környék fejlődését szolgálta, ahogy azt a korszak legjelentősebb országismertetőjében is olvashatjuk: „A kő-

csiszolás népszerűsítése értékesíthetővé fogja tenni azokat a fél-nemes köveket, melyek, mint a gránát, labradorit, malachit, ametiszt, kalczedon, karneol, agát, onix, jáspis, szarukő, lydiai kő, a hegyi kristályok, s az aranyak, tellurnak és piritnek e kövekkel előforduló színes vegyületei bőven találhatóak e hegységekben s új keresetforrást nyithatnak meg a vidék számára.”⁵ Az iskola létrehozása Lukács Béla kereskedelmi miniszter kezdeményezésére indult meg, az iskola zalatnai helyszínének kiválasztása és az oktatás profiljának, a kőfaragás fejlesztésének és a kőcsiszolás meghonosításának egy intézménybe integrálása azonban Szerényi József iparfelügyelő javaslata alapján valósult meg.⁶ A kőcsiszolás a Rajna-vidéki Idar-Oberstein városában évszázadok óta űzött kőcsiszoló ipar mintájára jött létre Zalatnán.⁷ Az iskola kőcsiszoló műhelye az első

4 Az ipari központoktól való távolság miatt kőfaragást igénylő építkezés nem fordult elő, az egyetlen kivételt az abrudbányai polgári fiúiskola 1908–1909-es munkálatai jelentették.

5 Délkeleti Magyarország: Erdély és a szomszédos hegyvidékek. In: *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen*. Budapest, Magyar

Királyi Államnyomda, 1896–1901. 3988.

6 *A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola első értesítője*. 1894–95, 1897–1898. Szerk. Csánki József. Nagyenyed, 1898. 24.

7 *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 11–12.

világháborúig terjedő időszakban budapesti, bécsi és berlini megrendelésre dolgozott.⁸ Az iskola épülete és műhelyei hamar, az amúgy látványosságokban nem bővelkedő bányaváros, Zalatna egyik turisztikai látványosságává váltak, messziről érkezett érdeklődők mellett az erdélyi megyékben működő iskolák osztályainak gyakori kirándulási célpontja lett.⁹ Ezt erősíti meg Víg Albert 1932-ben az iparoktatással kapcsolatban papírra vetett sorai is: „A kisebb városokban: Iglón, Késmárkon, Gölnicbányán, Székelyudvarhely, Ungvárt, Zalatnán az ipariskolák épületei mindenütt nevezetességei a városnak”¹⁰ (2. kép).

A Kereskedelmi Minisztérium alá tartozó, négyéves, magyar nyelvű iskola tanrendje megfelelt az 1890-es évek elejére kialakult központosított minisztériumi tantervnek. Elméleti részébe magyar nyelv és helyesírás, számtan, mértan, mértani rajz, ábrázoló mértan, szabadkézi rajz, természetrajz, mintázás, könyvvitel, szépírás, kémiai ismeretek (vegytan és ásványtan), írásrajz, kőipari technológia, leíró építés- és alaktan, szakrajz tárgyak tartoztak. Rendes növendék felvételének alapja hatéves népiskolai vagy kétéves közép- vagy polgári osztály elvégzése volt, rendkívüli növendéknek nevezték a már gyakorlattal bíró, egyes tantárgyra behallgató tanoncokat. Az iskolát 1894. november 5-én nyitották meg, tizenhat kőfaragó és hét kőcsiszoló növendékkel.¹¹

Az iskola német neoreneszánsz jellegű épülete Víg Albert műépítész és Keresztes István minisztériumi főmérnök tervei alapján, az utóbbi művezetése mellett épült fel 1895 őszére.¹² Az oktatás megszervezésének részeként az iskola leendő igazgatóját, Csánki József szobrászt¹³ és a műhely vezetésével megbízott Kolonics Lajos kőfaragó mestert 1894 tavaszán német- és csehországi tanulmányútra küldte a fenntartó minisztérium. A korszak magyar ipariskolai gyakorlatában amúgy is általános monarchiabeli és külföldi (elsősor-



2. Az iskolában készült kőfaragványok, a tárlóban kő- és anyagminták, é. n. Archiv fotó. Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium Archivuma, leltározatlan anyag

8 A kőcsiszoló műhely termékei iránti keresletről tanúskodik, hogy 1909-ben 13 279, 1910-ben 12 779 korona értékben értékesítették a kőcsiszoló műhely munkáit. *Értesítő az Intézet 16. -ik évi működéséről az 1909–1910-ik tanévben.* Szerk. GRÉB Géza. Abrudbánya, 1910. 9. „A kőcsiszoló műhelyben készült aragonit dísz tárgyak külföldön is keresettek.” Víg Albert: *Magyarország iparoktatásának története az utolsó száz évben különösen 1867 óta.* Budapest, 1932. 399. A zalatnai kőcsiszolás a magyar iparművészet történetének eddig teljesen feldolgozatlan fejezete.

9 1909-ben a hivatalos látogatások mellett a fővárosi V. kerületi főgimnázium, a nagyenyedi tanítóképző, a gyulafehérvári papnevelő, a nagyszebeni gimnázium, a körmöcbányai állami főreáliskola és a nagyekemezői népiskola tanulói látogatták meg. *Értesítő az Intézet 15. -ik évi működéséről az 1908–1909-ik tanévben.* Szerk. GRÉB

Géza. Abrudbánya, 1909. 5. Az 1910–1911-es tanévben Temesvárról, Berethalomból, Sárdról, Abrudbányáról és a nagyenyedi Bethlen kollégiumból érkezett látogatók is elsősorban a kőcsiszoló műhelyt „mint hazánk fejlődő iparának egyik különlegességét” keresték fel. *Értesítő 1911* (lásd 3. jegyzetben). 5.

10 Víg 1932 (lásd 8. jegyzetben). 332.

11 Az 1914-ben záródó 20. tanév végére a kezdetektől számítva 144 tanuló, közülük 118 kőfaragó végzett az intézetben. *Értesítő 1914* (lásd 3. jegyzetben). 14.

12 Az építkezés elhúzódása miatt az első tanévet a bányakapitányság egyik lakóépületében szervezték meg.

13 Csánki József (1863–1920) életéről keveset tudni, 1891-ben iratkozott be a müncheni Képzőművészeti Akadémiára, 1908 után a székelyudvarhelyi Kő- és Anyagipari Ipariskola vezetője.



3. **Korecz Kelemen** II. osztályos kőfaragó növendék: Növényi ornamentikával díszített sírkő gipszmintája, 1907, Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium, ltsz. 0279 (Kiss Zoltán felvétele)

ban németországi) tanulmányutak mellett a zalatnai intézmény tanári karát sajátos módon csehországi és ausztriai tanultság és munkatapasztalat jellemezte. A kőcsiszolás művezetője a stájerországi Turnauban tanult, csehországi származású, magyarosított nevén Bárta Károly lett. A második tanévben csatlakozott a tantestülethez Knop Vencel, aki a csehországi Hořice kőfaragó szakiskolájában, majd a bécsi iparművészeti iskolában végzett építész rajzolóként.¹⁴

Az oktatásmódszertan kialakulása és a gipszhasználat a kőfaragás oktatásában 1908-ig

Az iskola munkamódszerét a modern, az első és a második ipartörvényben meghatározott szabályok-

nak megfelelő tanoncgyakorlat gyakorlatba ültetése jellemezte, ez a tanulók intenzív műhelyoktatását, a műhelymunka oktatáson belüli hangsúlyos szerepét jelentette. A külföldi tanulmányok hatása érződik Csánki József iskolatörténeti összefoglalójában és Knop Vencelnek a helyes oktatásmódszertanról szóló programadó, az iskola első évkönyvében megjelent esszéiben is.¹⁵ Ebben a szerző amellett érvel, hogy a munkafázisokat esetlegesen kiosztó, elsősorban a mester keze alá dolgozó, és ezért a tanonc fejlődését kellőképpen nem támogató, még a céhes világ munkamegosztását tükröző gyakorlat nem volt alkalmas a *Gründerzeit* építési konjunktúrájának kiszolgálására. A zalatnai iskola növendékei koruk legjobb gépein, kiváló munkafeltételek mellett, jól szellőző, tágas műhelyekben, minőségi szerszámokkal sajátíthatták el a mesterség fortélyait már az első évtől kezdve, a műhelyekben eladásra végzett munka bevétele szolgált az állandó gépészeti modernizáció alapjául.¹⁶ Az iskola működésének első négy évében véglegesített oktatásmódszertan kisebb változtatások mellett érvényben maradt a további két évtized során.¹⁷

A második tanévre beiratkozott tizenhárom hallgatóval meginduló munkát alapvetően meghatározta az 1896. évi Ezredéves kiállítás, amelyen az iskola több kisebb kőfaragászati munkán és féldrágakő csiszolaton kívül egy homokkőből faragott és vörösmárvány betétekkel díszített oltárral mutatkozott be,¹⁸ ugyanekkor a helyi református templom számára egy úrasztalt is készítettek. Az iskola műhelyeiben készült az a harmincdarabos kőfaragási tanmenet is, amelyet a fővárosi iparos tanonciskolák számára küldtek el.¹⁹

A kőfaragászati műhelymunka képezte az oktatás gerincét, az első évben heti huszonnégy, a második és harmadik évben heti huszonhat, a negyedik évben pedig heti harminc órában. Az első évben elsajátított kőfaragás alapját egyenes síkok, éles élek és szögletek elkészítése jelentette kizárólag véső használatával, a csiszolás mellőzésével. A derékszögű formák elsajátítását egyszerűbb geometriai testek, kocka, hasáb, gúla, henger és kúp kifaragása követi. Az év végére a

¹⁴ Induláskor az elméleti és közismereti tárgyak tanítására a korábbi brassói elemi iskolai tanár, Spaller Józsefet nevezték ki. *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 25.

¹⁵ Knop Vencel: *Gyakorlati oktatás a kőfaragó ipari szakiskolákon*. In: *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 43–47.

¹⁶ *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 10; Knop 1898 (lásd 15. jegyzetben). 44.

¹⁷ A zalatnai iskola gépeit a kolozsvári ipariskola gondozta. Víg 1932

(lásd 8. jegyzetben). 377.

¹⁸ Az 1896-iki ezredéves országos kiállítás általános katalógusa. Szerk. MUDRONY Soma–RÁTH Károly–MICSEH Endre. III. füzet. III. csoport. Oktatásügy. Budapest, 1896. 121. „Kőfaragómunkák, egy kőből faragott oltár, különféle csiszolatok.”

¹⁹ *A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola második értesítője*. 1898–99, 1900–901. Szerk. CSÁNKI József. Zalatna, 1901. 4. Az iskola kőszállítója 1894–1910 között Magos Lázár volt. *Értesítő* 1911 (lásd 3. jegyzetben). 4.

tanulóknak kifogástalan síkokat, éles, egyenes éleket és pontos szögek faragását kellett elsajátítaniuk. Ezt követi az „átmetszetek” készítése, ezek közül is a gótikus pillérek, majd az egyenes párkányok, később pedig a sarokélek kifaragása miatt már összetett munkának számító megtört párkányok készítése következett.²⁰

A második tanévben a fogsoros vagy egyéb geometriai díszű párkányok elkészítése után a finomabb, óvatosabb faragást igénylő áttört mérműves szerkezetek következtek. A másodéves tananyag számára elsősorban a rendkívül változatos gótikus faragványok szolgáltak mintaként. Ezek mellett a még mindig főként négyszögletes oszlopok, balusztrádok képezték a tananyag részét, a gipszmintázás során ebben az évben már növényi ornamentika elemeit gyakorolták (3. kép). Az oktatás színvonaláról tanúskodik, hogy a másodéves hallgatók képzettsége már elérte azt a szintet, hogy a jelentős reprezentációs értéket képviselő, az 1848-as abrudbányai és zalatnai mészárlásnak emléket állító ompolygyepűi emlékoszlop huszonöt négyzetméteres párkányos talapzatán az iskola másodéves tanulói dolgoztak.²¹

A harmadik évtől esztergályozott munkákat készítettek a növendékek, oszlopok, baluszterek, oszlopfejek, -lábak, vázák kerültek sorra, amelyeknél a „contrasablon”, azaz a negatív minta használata már magasabb szintű jártasságot igényelt. Ívpárkányok, boltgerincek, valamint forgástestek, vázák, balusztrádok, oszlopok, konzolok, tojásléccel és levélfüzérrel díszített párkányok mellett gótikus felfogású pillérek, fiálék és szentségtartóhoz alkalmazható díszes mérművek készítése következett.²² Ettől az évtől faraghattak betűket homokkőbe vagy márványba, illetve felhasználhatták az „írárszólásban” elsajátított ismereteket. Ennek az évnek a „mestermunkája” két eltérő profilozású gótikus párkány elkészítése volt egyéni tervezés alapján. Ugyancsak ettől az évtől kezdték a szabad ornamentelek faragását is,



4. Ompolygyepű határában álló emlékoszlop a zalatnai mészárlás emlékére, 1898. Képeslap, Zempléni Múzeum

a szabadkézi rajzoktatásban és a mintázásban elsajátított mintákat, tojás- és gyöngysorokat, levéldíszeket, rozettákat faraghattak, illetve gótikus levéldíszeken gyakorolták a „punctirozás” elemeit.²³

A záró, negyedik évben komplex kőfaragászati feladatokat, elsősorban ornamentális faragást gyakoroltattak. A tanulmányok végeztével az oktatás fő célja

20 KNOF 1898 (lásd 15. jegyzetben). 45. Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 64.

21 Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 64.

22 Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 65.

23 Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 57. Az iskola könyvtárának állománya nem ismert, s alig néhány mintalap maradt fenn az iskola irattárában. Ezek között megtaláljuk a *Künstlerische Grabdenkmale Moderne Architektur & Plastik von Friedhöfen und Kirchen in Oesterreich Ungarn* (Bécs, Schroll, 1900) 42 fotográfiát ábrázoló, 1900 körül több kiadást megért mintalapjait. Fennmaradt a Sztérenyi József által szerkesztett, a Kereskedelmi Minisztérium által megjelentetett, a fa-, fém- és a (női) szövőipar művelőinek „nemesebb ízlése” és munkáinak

nak „szigorú stilszerűsége” érdekében kiadott *Mintalapok Iparosok és Ipariskolák számára* (Budapest, Gerlach és Schenk, 1896). Ismerjük az iskola könyvtárából az 1899–1900 között készült bécsi boltportálokat Anton Schroll kiadásában bemutató *Firmaschilder Ladenaufschriften* (Bécs, Schroll, 1899) című kiadványt, a stuttgarti Engelhorn kiadónál megjelent, ötvösöknek szánt *Musterbuch für Gold- und Silberarbeiter* (Stuttgart, Engelhorn, é. n.) című kötetet. A Gáll József által vezetett szabadkézi rajzoktatásban használt Vidéky-féle tankönyv, a *Módszeres rajzoktatás* hatása Erdélyben a kolozsvári ipariskola mellett Zalattán is meghatározta a kőfaragók vizuális nevelését. VIDÉKY János: *Módszeres rajzoktatás*. Párizs–Budapest, [é. n.] I. rész. Mértani rajz. 4. füzet; II. rész. Szabadkézi rajz kezdők számára. 2. füzet; III. rész. Szabadkézi rajz haladók számára. 8. füzet. KNOF 1898 (lásd 15. jegyzetben). 46.

olyan komplex, kőszobrászati feladatok kivitelezésének elsajátítása, mint például a párkányzat önálló díszítésének gyakorlata. Az első, 1898-ban végzett negyedéves osztály munkája jól illusztrálja a kőfaragászati műhely munkamódszerét. A tanulók ebben az évben két neogótikus szentségtartó-baldachin mellett az ompolygyepűi oszlophoz két vázát és több, összetett faragott díszet készítettek²⁴ (4. kép). Knop Vencel már említett oktatás-módszertani esszéjében a szaktudás végső határait is kijelölte, gondolatmenete rávilágít arra a kőfaragómester és a szobrászművész közötti határvonalra, amely az oktatás módszertanát és szemléletét is meghatározta: „az egyszerű ornament vonja meg a határt a kőfaragás és a szobrászat között; itt mint testvérek találkoznak”.²⁵ Ennek a szellemiségnek megfelelően a figurális munkák, akárcsak a domborművek vagy mell-szobrok, már nem képezték a kőfaragó-oktatás részét.

A kőfaragászati-órák tanrendjében meghatározott mintákat először a szabadkézi rajz oktatása során ismerték meg a növendékek. Az első évben egyszerű díszeket, középkori díszítményeket és görög, majd reneszánsz formákat rajzoltak. A második évben ezek kibővültek a térérzék fejlesztését célzó mértani testek rajzolásával, a harmadik évben pedig a fali minták, domború díszek rajzolása és az árnyékolás tökéletesítése mellett a stílusos rajzolás szem előtt tartásával. Ezt a gyakorlatot második félévben összetettebb formák, görög edények, balusztrádok, oszloplábazatok, falikutak, szabadon álló kutak rajzolása követte, az utolsó évben pedig pilaszter- és oszlopfejek, konzolok, párkányzatok, zárkó díszítmények, oroszánfigurák és fantázialények rajzolása zárta. Az oktatás végére a stílusokban való jártasságot alapvető készséggé fejlesztették, ez azonban elsősorban kisebb kőfaragászati munkákra korlátozódott.²⁶

A zalatnai iskola műhelymunkái 1898–1908 között

Az 1894–1898 közötti négy évben az iskola műhelyeiben számos kőfaragvány készült a tanoncok és tanáraik munkájaként: ezek egyike a zalatna-nagyalmási

állami út átadásának emlékoszlopa. Az első évfolyam végzésének évében, 1898-ban készült el nemcsak a később tárgyalandó ompolygyepűi emlékoszlop is, de a zalatnai református templom úrasztala, a vízaknai sós gyógyfürdőhöz két falikút „Deák-forrás” és „Széchenyi-forrás” feliratokkal, több pillér és falfedő kövek az iskola saját részére, két díszes udvari lépcső vázákkal – valószínűleg az iskola udvarára –, egy díszes lámpaoszlop és egy kőpad, valamint Veszely Károly kolozsvári, majd borbándi plébános három méter magas síremléke. Ugyanebben az évben készült egy díszes kerti lépcső Lukács László kereskedelmi miniszter zalatnai villájába, egy hat és fél méteres neogótikus szentségtartó a párizsi világkiállításra,²⁷ egy vörös-fehérerezetű belga vörös mészkőből (Rouge Royal) készült mosdóasztal a brassói fafaragó iskola számára, valamint több emléktábla, kerti pad, virágváza.²⁸

A zalatnai kőfaragó iskola jellemzően a város és környékének kőfaragászati igényeit elégítette ki, amelyek között állami, egyházi és magánmegrendelések egyaránt megtalálhatóak. Abrudbánya és Gyulafehérvár közti városok és falvak közterei, templomai, temetői és kisebb részben magánházaik új, modern felfogású, helyenként a századfordulós modernizmus jegyeit mutató, még kisebb sírkövek esetében is gyakran architektonikus elemekből építkező kőfaragászati emlékekkel gazdagodtak. A századforduló éveitől megjelenő, a klasszikus építészeti formakincs elemeiből építkező emlékek „alaphangját” az első jelentős megbízás, az 1898-ra elkészült ompolygyepűi emlékoszlop adja meg, amelyet zalatnai kvarcho-mokkóból készítettek el az iskola másod-, harmad- és negyedéves tanulói. Ezt a munkát számos további megbízás követte. Az 1899–1900-as tanév során készült el Marosszentimrén a református, ún. „Hunyadi-templom” falára a miriszlói csata emléktáblája annak 400. évfordulójára az alsó-fehér megyei történelmi és régészeti társulat kezdeményezésére, valamint a zalatnai katolikus templom szentélyre-kesztő kőkorlátja.²⁹ 1903–1904 során az iskola műhelyében kerültek kivitelezésre az 1901-ben elhunyt Lukács Béla miniszter Ligeti Miklós által tervezett, és a Fiumei úti sírkertben 1904-ben felállított budapesti

24 *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 65.

25 Knop 1898 (lásd 15. jegyzetben). 47.

26 *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 57–59.

27 1897-ben az alig három évfolyammal működő iskola az iparoktatási intézetek együttes kiállításán belül bemutatkozott a brüsszeli világ-

kiállításon, ahol Grand Prix díjjal értékelték az iskola tevékenységét, hasonlóan a három évvel későbbi párizsi világkiállítás szerepléshez.

Értesítő 1901 (lásd 19. jegyzetben). 3, 5.

28 *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 67–68.

29 *Értesítő* 1901 (lásd 19. jegyzetben). 5.



5. A zalatnai római katolikus templom déli mellékoltára, 1907–1908
(A szerző felvétele)



6. Pilaszter fejezete kötéllel, kalapáccsal és Hermész-fejjel, gipszöntvény, é. n.
Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium, ltsz. 170 (A szerző felvétele)

síremlékének kőmunkálatai,³⁰ valamint a zalatnai Lukács-émlékmű kivitelezésére is az iskola kapott megbízást.³¹ Dunaalmási kőből készült el az iskola udvarán felállított Erzsébet-émlékmű, illetve az 1901–1902-es tanévben a zalatnai főtéren felállított Szent János-szobor talapzata is.³²

30 Az 1902-es évtől elnagylottá vált az iskolai értesítőben az elkészült munkák felsorolása. A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola harmadik értesítője. 1901–1902. Szerk. CsÁNKI József. Zalatna, 1902. 10.; A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola negyedik értesítője. 1902–1903, 1903–1904. Szerk. CsÁNKI József. Zalatna, 1904. 19.

31 Értesítő 1901 (lásd 19. jegyzetben). 7. Az udvari elhelyezésről: Értesítő 1904 (lásd 30. jegyzetben). 10.

32 Értesítő 1901 (lásd 19. jegyzetben). 16.

Az 1900-at követő másfél évtizedben az iskola műhelyében készült kőfaragómunkák értékesítéséből jelentős, átlag évi 6–8000 korona összeg folyt be. Az 1904–1905-ös tanév során az iskola műhelyében készült el egy ismeretlen elhelyezésű hétméteres emlékoszlop, valamint a zalatnai kaszinó kör kerítésének kőfaragászati munkái. Az 1905–1906-os tanévben több nagyobb síremlék készült az iskola műhelyében, befejeződött a cibakházai 1848-as emlékmű kivitelezése, és Foerk Ernő tervei alapján elkészült a milánói világkiállításra szánt két virágvázával koronázott díszes márvány oszlopcsoport, amelyek fémdíszítését a marosvásárhelyi fa- és fémipari szakiskola készítette.³³ 1907–1908-as tanévben két neoreneszánsz oltár készült az iskola műhelyében a zalatnai római katolikus templomba (5. kép), emellett hat nagyobb síremlék, egy „csavart előlépcső” és egy szecessziós márvány virágállvány, de ebben az évben bemutatkozott az iskola a londoni Earl's Court kiállításon is legújabb munkáival.³⁴

Gipszhasználat a kőfaragók ipariskolai oktatásában Zalatnán

Az iskolában a gipsz oktatási alkalmazásában két eltérő, az igazgatók személyéhez kapcsolódó stratégiát figyelhetünk meg. A monumentális megbízások hiánya az intézmény első, mintegy másfél évtizedes fennállása során (1894–1908 között) látszólag nem hatott ki az oktatásra. A köztéri emlékekben, kisebb templomi felszerelési tárgyokban és a környék minden felekezeteihez köthető síremlékek kivitelezésében tetten érhető iskolai kőfaragászati gyakorlatot a szobrász végzettségű CsÁNKI József igazgató szemlélete és a helyi piaci igények határozták meg. Ezen majd csak az új, építész végzettségű igazgató érkezése változtat. Az építészet (művészet)történeti jellegű, a korszak polgári és szakiskolai gipszgyűjteményeinek sorába illeszkedő gipszminagygyűjtemény kialakítása az iskola fennállásának első

33 A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola hatodik értesítője 1905–1906. Szerk. CsÁNKI József. Zalatna, 1906. 10.; SZÉKELY Miklós: Az ország tükréi. Magyar építézet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világkiállításain. Budapest, CentrArt, 2012. 193–197.

34 A Zalatnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola nyolcadik értesítője 1907–1908. Szerk. CsÁNKI József. Zalatna, 1908. 9. ANGHELYI Judit: Magyar kiállítás a londoni Earl's Court-ban 1908-ban. *Opus Mixtum*, 1. Szerk. SZÉKELY Miklós. Budapest, CentrArt, 2012. 48–55.



7. Akantuszleveles formagyakorlat a bécsi Justizpalast (1875–1881) belső díszítésének egyik részlete alapján (közölve: LESSING 1881. 50. lap), é. n. Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium

másfél évtizedét, Csánki József igazgatóságának idejét jellemezte. A szabadkézi rajz, a mintázás és a kőfaragászati tanmenet szempontjából egyaránt használható egyetemes formakincsét tovább örökítő, kőfaragászati és szobrászati emlékeket a budapesti Technológiai Iparmúzeum és Felső Állami Ipariskola épületében működő gipszöntő műhelyből és a bécsi Iparművészeti Múzeum gipszműhelyéből szerezték be. A megrendelt darabokon kívül az oktatás során felhasznált gipszmintákat az igazgató által tartott mintázás kurzus keretében maguk a tanulók készítették. Ezek a munkák a kőfaragáshoz szükséges formakincs készsége szintű elsajátítását szolgálták, a gipszekben növényi ornamentika mellett (plasztikusan vagy stilizáltan megfogalmazott akantuszlevelek, babérkoszorúk, borsó és egyéb növényi minták) madáralakok, oroszlánfejek, heraldikai állatfigurák és mitológiai lények, Hermész- és puttófejek, a klasszikus domborműszobrászat formakincsébe tartozó vázák, fáklák, címerpajzsok őrződtek meg. Feltűnő

azonban a különbség a mintázási gyakorlat során készített gipszminták változatos és burjánzó motívumai és az alapvetően architektonikus elemekből építkező, babérkoszorút, akantuszlevelet, indákat csak esetenként, figurális díszet pedig elvétve mutató kőfaragászati minták között (6. kép).

A Csánki József által minden évfolyamon heti négy órában oktatott mintázás kurzusban kapott szerepet a gipszminták készítése, a fennmaradt, esetenként szignált, datált, a tanuló évfolyamának jelzésével is ellátott öntvények jól példázzák az iskolai *Értesítő* kurzusleírásait. A mintázásóra célja az első évben „a legegyszerűbb plasztikus ékítmények utánzása volt, egyszerűbb tagozású stylizált levéldíszek mintázása [...] a különböző díszítési stílnemek legfeltűnőbb ismertető jeleinek magyarázatával”. A második évben lomb- és indadíszek, rozetták, gótikus konzolok, párkánydíszek agyagban „megmintázott ékítmények gipszből való kiöntése”.³⁵ A harmadik évben különböző stílusú ornamensek, mezőkitöltések

35 A kőfaragó tanulók agyagban, a kőcsiszolók a kisebb méretű tárgyak miatt viaszban mintáztak. *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 61–62.



8. Álló sas, egészalakos épületplasztikai részlet, é. n.
Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium, ltsz. 0157 (Kiss Zoltán
felvétele)

gyakorlása mellett megfelelő arányú nagytapasztalatok gipszminta utáni elkészítése volt a feladat. Ennek az évnek az anyagát képezte az egyenes és kör alakú párkányzatok mintázása, ezek összemetszése különböző szögekben, edények, oszlopfejek, baluszterek húzása gipszből, ezek díszítése. A korábban már említett kreatív, egyéni látásmód fejlesztése már itt is megjelent, a kurzusleírás szerint feladat volt az „egyes stílusok motívumainak önálló felhasználása, vagyis több ugyanazon stílus ornament motívumaiból egy egészen új ornament előállítás”.³⁶ A gipszmintázás részeként kartusokat, fesztonokat, akrotérionokat, emblémákat, oszlopfejeket, állatok és fantázialények fejeit mintázták meg és öntötték gipszbe. Az utolsó év komplex mintázási gyakorlatában nagyobb méretű kőmodelleket készítettek gipszből, egyes esetekben ezeket a műhelyben utána kőből is elkészítették „punctirozással”. A képzés fokozatosan készített fel az egyre összetettebb gipszdíszítések készítésére: először fényképek alapján, majd – fokozatosan neheztve a feladatot – elnagyoltan árnyékolt kézi rajzok, végül pedig kontúrvonalas rajzok után formázták meg a mintát. A figurális mintázás állatfejek és fantáziafejek formázását jelentette, a kőfaragóképzésnek nem képezte részét művészeti-szobrászati szemlélet átadása. Ezt támasztják alá a tankönyvek is, a fénykép utáni minták az Otto Lessing-féle *Ausgeführte Bauornamente der Neuzeit* című mintakönyv,³⁷ az árnyékolt és kontúrrajz utáni mintázás pedig Antoine Raguenet többkötetes, *Matériaux et Documents d'Architecture et de Sculpture*³⁸ című francia mintakönyve, illetve a szabadkézirajz-órákon készített rajzok alapján készültek³⁹ (7. kép).

Az iskola vezetésében az 1908–1909-es tanévben történt változás hatást gyakorolt az oktatásmódszertanra és így a gipszhasználatra is. Az iskola igazgatója 1894 és 1908 között Csánki József szobrász volt, aki igazgatói teendői mellett a kőcsiszoló műhelyt is vezette, és a Székelyudvarhelyi Kő- és Anyagipari Ipariskola igazgatói tisztségének 1908-tól történő betöltése után Zalatnán Gréb Géza építész⁴⁰ váltott. Gréb az igazgatás mellett a kőfaragó műhely vezetőjeként bevezette az (elsősorban gótikus) építészeti szemléltető gipsz- és kőfaragványok készítésének gyakorlatát.⁴¹ A tanulók először 1:10-es (ké-

36 Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 61.

37 OTTO LESSING: *Ausgeführte Bauornamente der Neuzeit: Sammlung hervorragender Ornamentausführungen der bedeutendsten Architekten und Bildhauer in Deutschland und Oesterreich*. Berlin, Wasmuth, 1881, 1884, 1890.

38 A[ntoine] RAGUENET: *Matériaux et Documents d'Architecture et de Sculpture*. Paris, Ducher, 1888.

39 Értésítő 1898 (lásd 6. jegyzetben). 61–62.

40 Az 1875-ben Nagylomnicon (1899 után Kakaslomnic [Velká Lomnica, Szlovákia]) született Gréb Géza 1899-ben szerzett építészoklevelet a budapesti Királyi József Műegyetemen. MTA BTK MI Lexikongyűjtemény. Az iskola igazgatását 1920 után is folytató Gréb családjának több tagját is befogadó sír a zalatnai református temető legdíszesebb, a kőfaragó iskolában készült emléke.

41 Értésítő 1909 (lásd 9. jegyzetben). 9–10.

sőbb 1:20-as) arányban készítettek tárgyakat gipszből, majd kőből. A Gréb-korszakban a mintázásórán alkalmazott gipszöntés mellett új technikaként megjelent a gipszek faragása is. Az építész végzettségű új igazgató a gipszek mintagyűjteményi bemutatása mellett hiánypótló szerepet szánt a kisméretű, gipszkockákból, elsősorban fűrészeléssel kialakított gipszfaragványoknak a kőfaragás gyakorlati oktatásában is.⁴² A szó szerint az iskola körül felmerült építészeti munkák (iskolakert lépcsője, az utcai kerítés elemei) befejezése és a döntően oltárokrá, emléktáblákra és síremlékre vonatkozó megbízásokon alapuló iskolai műhelymunka elégtelennek tűnhetett az építészeti kivitelezési igényeit jól ismerő új igazgató számára (8. kép).

A módszertani újítás bevezetését az is szükségessé tehette Gréb Géza szemében, hogy az iskola műhelyeire az ő igazgatásának idején is elsősorban a helyi kőanyagok megmunkálása, a helyi és környékbeli kőfaragászati munkák elvégzése maradt jellemző. Az iskola ekkorra kialakult gyakorlata szerint a műhelyekben elsősorban megrendelt művek készültek, a későbbi eladásokat szem előtt tartva raktárra csak aktuális megrendelések hosszabb kimaradása esetén dolgoztak.⁴³ Harmadik és negyedik évben a homokkő mellett megjelent az ekkor rendszeresen márványnak nevezett, valójában kemény mészkő faragásának gyakorlása is. Erre különösen a téli időszakban kerítették sort, amikor a műhely állandó nyitott ablakos szellőztetésének hiányában a faragás közben kevesebb porral járó kövek megmunkálása került előtérbe. Ugyancsak ekkor, a téli hónapokban foglalkoztak a növendékek gipszfaragással is, amelynek során tehát olyan különlegesebb kőfaragómunkákat és szerkezeteket gyakoroltak be kisebb léptékben (boltozatok, lépcsők stb.), amelyek egyrészt pótolták a monumentális megbízások hiányát, másrészt szemléltető taneszközként a szakrajzi mintagyűjteménybe kerültek, és így az oktatásában is felhasználták. A képzés második felében, a harmad- és negyedéves tanulók feladatai közé tartoztak azok a kicsinyített gipszmunkák, amelyek révén a fő vasútvonalaktól távol eső iskolát elkerülő monumentális épületplasztikai megbízások helyett igyekeztek elsajátítani azokat az összetettebb



9. Profilozott szárkó többszörösen tagolt könyöklővel való metsződése, gipszfaragvány, 1908 után
Zalatna, Corneliu Medrea Gimnázium, ltsz. 0232 (A szerző felvétele)

kőfaragászati feladatokat, amelyekre későbbi munkáik során számíthattak⁴⁴ (9. kép).

Az 1908–1909-es tanévben szemléltető eszközként Vignola-féle oszloprendek, „középkori stílusok szemléltetésére” párkányrészletek, oszlopfők, pillérlábak készültek gipszből.⁴⁵ Az 1909–1910-es tanévben került sor a műhely második, valódi építészeti kivitelezési megbízására, a tanulók a Schulek János által tervezett abrudbányai polgári fiúiskola kőfaragászati elemeit készítették el a műhelyben.⁴⁶ Gréb jól mérte fel a zalatnai képzés hiányosságait, tényleges építészeti kőfaragászatot jelentő megbízásra tehát összesen kétszer került sor az iskola fennállásának első két évtizedében, az abrudbányai munka mellett csak a zalatnai iskolaépület körüli munkák kínáltak „éles” gyakorlásra lehetőséget.⁴⁷ Az 1910–1911-es tanévben különféle ablakkereteket, zárt és nyitott erkélyt, orsós csigalépcsőházat, különféle szerkezetű lépcsőfokokat és pihenőlemezeket és síremlékmodelleket találunk az elkészült gipszmodellek között.⁴⁸ A Gréb-féle módszertani újításnak köszönhetően a gipszfaragás intenzívebbé válásával az 1910–1911-es tanévre a mintázott-öntött, valamint a faragott gipszmodellek számára már új szertár vált szükségessé. Ez végül 1912-re készült el, a gipszfaragványok ekkorra

42 1908–1909-ben Schulek Frigyes és Schulek János ajándékként az intézménybe került művészettörténeti mintagyűjtemény és a Halászbástya legjellemzőbb faragottkő-részleteinek rajzmásolatai bekerültek az iskolai oktatás mintái közé. *Értesítő* 1909 (lásd 9. jegyzetben). 5.

43 *Értesítő* 1909 (lásd 9. jegyzetben). 9–10.

44 *Értesítő* 1909 (lásd 9. jegyzetben). 9–10.

45 „[...] melyek évről-évre való kibővítése tervbe vétetett”. *Értesítő* 1909 (lásd 9. jegyzetben). 10.

46 Ezek közül az iskolai értesítő kiemelte a homokkőből készült két teljes lépcsőház egyenes és csavart, lebegő lépcsőfokait, pihenőit és több egyenes és kerek alaprajzú előlépcsőit.

47 Nagyobb léptékű építőipari megbízások híján az ilyen munkákat az iskola korábbi téglakerítését kiváltó új, faragott kövekből álló kerítéssel végezték több évre és évfolyamra elosztva. *Értesítő* 1911 (lásd 3. jegyzetben). 12.

48 *Értesítő* 1910 (lásd 8. jegyzetben). 7–8.

„a szerkezetani szertárt majdnem teljesen kitöltik és a folyosó s tanterem felől elrendezett üvegajtókon át mindig láthatók”.⁴⁹ Az 1912–1913-as tanévben az iskola műhelyében készült egy nagyobb szabású munka, az abrudbányai római katolikus templom neobarokk oltára, de ugyanekkor készült egy kriptá oltárral, lépcsővel és márványbejáratú ajtóval, valamint egy nagyobb síremlék díszes sírszegéllyel. 1912–1913-ban a gipszmin-tagyűjteményt tölcserboltozat, szószék, oltár, ablak, csigalépcsők, oromzat, támpillérek, lábazatok, pinceablakok és egyéb építészeti elemek kicsinyített változataival gyarapították.⁵⁰ Az 1913–1914-es, utolsó tanévben a megrendelések közül még a konjunktúra idején is hiányzó szerkezeti feladatokat továbbra is gipszfaragászati feladatokkal oldották meg. A téli időszakban a mesterségesen megvilágított műhelyekben toronysisak, fialé, kupolaboltozat, hídpillér, közkút, csavart munkák, kerékvetők, csegelyek, főpárkány, lábazatáthatások 1:20-as arányú gipszmodelljei készültek⁵¹ (10. kép).

Az iskola tanulói

A kőfaragó és kőcsiszoló iskola a magyar nemzetépítés és iparfejlesztés jegyében született, a magyar nyelven folyó, hiánypótló, sőt a kőcsiszolás tekintetében országosan egyedülálló jellege még a távolabbi magyarországi megyékben élők számára is népszerűbbé tette szűkebb és tágabb környezetének román és német lakosságához képest. Az iskola négy évfolyama először az 1897–1898-as tanévben vált teljessé. Az ekkor az iskolába beiratkozott ötvenkét tanuló közül negyven-

négy magyar nemzetiségű, két német és hat román volt. Az iskola profiljának hiánypótló jellege és az Ezredéves kiállításához kapcsolódó országos ismertség hatására a harmadik évben beiratkozott tizenkét új növendék közül többen az ország távolabbi vidékeiről érkeztek, Somogyból, Pozsonyból, Abaúj-Torna és Pest-Pilis-Solt megyékből, illetve ebben az évben Gáll József rajztanár, Pongrácz János kőfaragó művezető és Váci László gépkezelő is bekerültek a tanári karba.

Az iskolába járás ekkor még látszólag a középosztály kiváltsága volt, a Zalatna környéki, a többségében alacsony jövedelmű falusi lakosság köréből kevesen jutottak be az iskolába.⁵² 1902-re a nemzetiségi arányban jelentős változás nem történt, a Zalatna városi és környékbeli tanulók számaránya az első éveknek megfelelő 48%-on állt. Lecsökkent a távolabbi erdélyi megyékből érkezők száma, feltételezhetően a székelyudvarhelyi kőfaragó és anyagipari iskola működésének hatására, a tanulók másik felét magyarországi megyékből származók tették ki.⁵³ Az iskola növendékeinek anyagi helyzetéről 1906-ból van először adatunk, ekkor a negyvenkét beiratkozott tanuló, két kivétellel, állami (minisztériumi) ösztöndíjban részesült, egy évvel később minden tanuló ösztöndíjat kapott. Ez alapján az elsősorban szerényebb anyagi viszonyok között élő, gyakran távolabbi vidékekről származó tanulók kerültek be az iskolába. Az iskola tanulóinak összetétele a világháború előtti évekre sem változott meg gyökeresen. 1910-ben 86%-uk magyar volt, 44%-uk a városból vagy a megyéből származott, négy százalékuk külföldről.⁵⁴ Az iskola végig megőrizte magyaros légkörét, a tanulók átlag 85–90%-a tartozott az államalkotó nemzethez.⁵⁵

49 *Értesítő* 1911 (lásd 3. jegyzetben). 12. Idézet: *Értesítő* 1912 (lásd 3. jegyzetben). 9.

50 *Értesítő az Intézet 19-ik évi működéséről az 1912–1913. tanévben*. Szerk. GRÉB Géza. Abrudbánya, 1913. 9–10.

51 *Értesítő* 1914 (lásd 3. jegyzetben). 8.

52 A szülők több mint harmada (36,5%) értelmiségi, 17%-a földbirtokos volt, harmada (38,5%) iparosként tevékenykedett. Az iskola kezdeti lokális vonzáskörét támasztja alá a tanulók származása, ötöde (10 fő) zalatnai volt, Alsó-Fehér megyéből származott a harmaduk (17 fő) és a szomszédos Hunyad megyéből 11%-uk (6 fő), a távolabbi erdélyi megyékből és más magyarországi megyékből és Budapestről 9–9 fő járt az iskolába. *Értesítő* 1898 (lásd 6. jegyzetben). 83.

53 *Értesítő* 1902 (lásd 30. jegyzetben). 13.

54 A szülők foglalkozása már beszédesen tanúskodik arról, hogy az alsó középosztály számára a kőfaragó ipar biztos megélhetést és rendezett társadalmi státust jelenthetett. 1909-ben és 1910-ben a tanulók szüleinek 53%-a iparos, 18%-a őstermelő, 16%-a tisztviselő, 4%-a kereskedő és 9%-a szolgaként dolgozott. 1911-ben hasonló arányokat találunk (iparos 66%), 1912-re a tanulók negyedének szülei

őstermelők és ötödüké hivatalnok, míg az első világháború előtti két évben az iparos háttérű tanulók számaránya a teljes létszám harmadára csökkent, a paraszti származásúaké a teljes létszám negyede körül mozgott. 1908-tól készült kimutatás kőfaragó családi háttérre, 1909–1914 között 2–15% között mozgott az ilyen tanulók aránya. *Értesítő* 1909 (lásd 9. jegyzetben). 16.

55 A végzettek elhelyezkedéséről 1902 és 1907 között állnak rendelkezésre részletes adatok. A zalatnai iskolában végzett kőfaragók iránt nagy kereslet mutatkozott. 1905-ben végzett hat kőfaragó közül egy főt irodai munkára Seenger Béla alkalmazott. Szintén egy-egy fő került Horn Lajos besztecebányai és Seenger Béla budapesti műhelyeibe műhelymunkára, Meirovitz Emil borossebesi cége két újonnan végzett kőfaragót alkalmazott, egy ember pedig az újbányai malomkőgyárba került. Az 1905–1906-os tanév végén az iskola felhívására harminc álláshelyet kínáltak fel, amelyet csak az öt végzett növendékkel tudtak kielégíteni. Egy-egy fő került Budapestre, Bukovára és Dévára, ketten Szombathelyen kaptak állást. Jól jelzi az építőipari konjunktúra munkaerőigényét, hogy az iskola felhívására például az 1908-as évben végzett hat fő tizenöt munkaaajánlat közül válogathatott a Budapesten, Karánsebesen, Soborsinban

Konklúzió

A korszak ipariskolái általában helyi hagyományokra és alapanyagokra alapozva jöttek létre, céljuk az ipar modernizálása és a piacképes szaktudás átadása volt. A valamikori zalatnai Kőfaragó és Kőcsiszoló Iskola egykori gipszgyűjteménye a századforduló konjunktúrájában oktatási célra használt gipsztárgyakat foglalja magába, amelyek a gipsz sokrétű felhasználásáról tanúskodnak. A korszak építészeti profilú erdélyi ipariskoláiból, Kolozsvárról, Marosvásárhelyről, Aradról és Temesvárról, de még a felerészben kőfaragó profilú székelyudvarhelyi iskolából nem ismert olyan, gyakorlati iskolai oktatásmódszertant összefüggéseiben dokumentáló gipszgyűjtemény, amely a mintázás során elsajátított klasszikus építészeti formakincstől, a korszak modern, századfordulós motívumainak átadásán át építészeti tagozatok kicsinyített faragásáig terjed. Az oktatási célú gipszhasználat körébe tartozó gyűjtemény három egysége közül az elsőbe a bécsi és budapesti öntőműhelyek hagyományos iskolai demonstrációs célokat szolgáló gipszmintái kerültek. A másik csoportot azok a gipszöntvények képezik, amelyeket a kőfaragványok elkészítése előtt formagyakorlatként, a mintázásóra keretében készítettek a tanoncok. A harmadik nagyobb egységbe azok a kicsinyített gipszmodellek kerültek, amelyeket a monumentális építészeti megbízások hiánya miatt nem tudtak a műhelygyakorlat során valós méretben, kőben biztosítani a tanoncok számára. A Zalathnán fennmaradt gipszgyűjtemény nem elválasztható azoktól az építészeti tagozatokból építkező vagy építészeti motívumokat felhasználó kőfaragványoktól, amelyeket az iskola műhelyeiben készítettek a növendékek. Ez utóbbiak bizonyítják a kőfaragó-oktatás építészeti jellegét, azt a célját, hogy az innen kikerült kőfaragók leginkább



10. Körfalazat csigalépcsővel, kicsinyített gipsz épületplasztika, é. n. Zalathna, Corneliu Medrea Gimnázium, ltsz. 0260

az építészet területén állják meg a helyüket. Ennek a törekvésnek az eredményességét az iskolai értesítőkből közzétett pályakövetés alapján ismert első munkahelyre vonatkozó adatok is alátámasztják.

Székely Miklós

tudományos munkatárs

Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi

Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet

szekely.miklos@gmail.com

és Besztercebányán működő műhelyekben. Az elhelyezkedés tekintetében megfigyelhető, hogy a magyar főváros és az akkoriban virágzó olyan nagyvárosok mellett, mint Szeged, Arad, Nagyvárada, Besztercebánya, Brassó, főleg bányászati városokban – Karánsebesen, Soborsinban és Borossebesen – folyó építkezések adtak munkát a Zalathnán végzett kőfaragóknak. Az 1908-ban végzett hat fő közül egy Seenger Béla, négy Ney Ede budapesti, egy fő pedig Horn Lajos besztercebányai műhelyébe került. A munkába állás helyét 1908 után esetlegesen közzé az évkönyvek. 1909-ben végzettek számára szintén tizenöt álláslehetőség nyílt: egy-egy Budapesten, Nagyváradon, Szegeden, Soborsinban és Borossebesen, Ney Imre bukovi márványtelepén pedig tíz fő alkalmazását vállalta volna. A tíz végzett kőfaragó közül kilencen Bukovára kerültek, egy fő pedig Nagyváradra. Egy évvel később hat végzett kőfaragó Biebel János karánsebesi és Horn Lajos besztercebányai telepére került. 1912-ben végzettek közül ketten Veszprémben, egy-egy fő pedig Vajdahunya-

don, Déván, Ruskicán, Brassóban és Budapesten helyezkedett el. 1912-ben végzett hat kőfaragó közül ketten Seenger Béla budapesti műhelyében helyezkedtek el, ketten Karánsebesen Bibel Jánosnál, egy fő pedig Hontvársányban. Az 1913-tól a gazdasági visszaesés miatt nehezebbé vált a végzettek elhelyezkedése, az évkönyv két pályaelhagyót, két irodai munkát vállaló egykori növendéket és négy, az intézet kőcsiszoló műhelyében tovább foglalkoztatott tartott számon tizenegy végzettje közül. Az 1914-ben végződő iskolai év hat végzett kőfaragója közül egy-egy fő Besztercebányán, Seenger Béla budapesti műhelyében, Siófokon, Békéscsabán, a gyulafehérvári székesegyház restaurálásán (Szilágyi Kálmán), valamint egy bukaresti kőfaragónál helyezkedett el. A Zalathnai Állami Kőfaragó és Kőcsiszoló Ipari Szakiskola ötödik értesítője. 1904–1905. Szerk. Csánki József. Zalathna, 1905. 12; Értesítő 1906 (lásd 33. jegyzetben). 12; Értesítő 1912 (lásd 3. jegyzetben). 16, 19; Értesítő 1913 (lásd 50. jegyzetben). 16; Értesítő 1914 (lásd 3. jegyzetben). 14.

The Use of Plaster Cast in the former Vocational School of Stone carving and Stone Grinding of Zalatna

The former Vocational School of Stone carving and Stone Grinding in Zalatna (today: Zlatna, Romania) school preserved its plaster cast collection for about seventy years. The school was operating in the turn of the century and served the Gründerzeit's building industry's need for stone carvers. Its stone grinding activity has been the first and only educational activity of this kind in Historic Hungary. In the turn-of-the-century new Hungarian economy many of the industrial schools in Transylvania have generally been based on local traditions and available raw materials. Wood and metal industrial schools were predominant in the modern national industrial educational system with the such institution in Arad, Temesvár, Kolozsvár and Marosvásárhely, wood carving school in Brassó, stone and clay industrial school in Székelyudvarhely and the school in Zalatna. Here, once finished their studies the students were employed mainly by architectural and stone mining companies based in Transylvania and the Banat region of Hungary. The school's educational collection is comprised of plaster casts, clay samples and carved stone models. This collection illustrates the extraordinary unity of the school fin

de siècle use of plaster for educational purposes. Plaster cast can be divided into the main groups. The first has been comprised of prefabricated plaster cast from Vienna's Museum of Angewandte Kunst (MAK) and the Budapest based Institute of Pedagogy. The second group includes the models made by the students during modelling course which preceded stone carving classes. The third group reflects the educational reform of the architect Géza Gréb, the second director of the school from 1908 who introduced the modelling of minimalized architectural structures (vaults, staircases, etc.) in the practical training of stone carvers.

Miklós Székely

Research fellow

*Institute of Art History, Research Centre for the Humanities,
Hungarian Academy of Sciences*

szekely.miklos@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

építészet, iparoktatás, szakoktatás, kőfaragás, mintázás, gipszminta, gipszmintaminta-gyűjtemény

KEYWORDS

architecture, industrial education, vocational education, modelling, plaster cast, plaster cast collection

Az anyagszerűség és a gipsz konfliktusa Maróti Géza oktatási programjaiban*

Maróti Géza (1875–1941), a századfordulót követő művészeti élet egyik legsokoldalúbb alakja,¹ először a Királyi József Műegyetem Építész Szakosztályán kezdett mintázást tanítani 1904 novemberétől ideiglenes,² majd az 1905–1906-os tanévtől rendszeresített státuszban³ egészen 1911 júniusáig, amikor lemondott műegyetemi állásáról.⁴ A szobrász másodállást vállalva 1907 áprilisában az Iparművészeti Iskola díszítőszobrászati szakosztályának oktatója lett,⁵ amely hivatala egészen 1910 szeptemberéig fennállt.⁶ Ugyan Maróti hivatalos oktatói pályája 1911-es műegyetemi lemondásával véget ért, 1920-ban iparművészeti tantervet dolgozott ki és küldött meg a mexikói kormány számára. 1927-ben az Art School of the Detroit Society of Arts and Crafts professzori állásának reményében érkezhetett az Egyesült Államokba,⁷ majd 1936-tól számos amerikai egyetemen, elsősorban a University of Michigan építészeti fakultásán igyekezett állást szerezni.⁸

Maróti élete végéig foglalkoztatta a művészeti oktatás kérdése, pedagógiai elképzelései pedig az általa írt képzési tervekben, programokban szűrhetők le. Jelen

tanulmány a szobrász három (egy megvalósult és két papíron maradt) programjában az anyagszerűségnek mint metodikai princípiumnak és a gipsz oktatási célú használatának összeegyeztethetőségét vizsgálja.

Az Iparművészeti Iskola díszítőszobrászati programja

Maróti Géza – tőle megszokott módon – egy egyedi tipográfiájú, díszes fejléccel ellátott papírra vetette 1907. március 12-én kelt folyamodványát, amelyet Fittler Kamillhoz, az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola igazgatójához intézett a szobrászati tanszék betöltésének ügyében.⁹ A kérelemhez egy bőséges önéletrajzt is csatolt, amelyben nem pusztán érdemeit sorolta fel, hanem körvonalazta művészeti elképzeléseit is, implicit módon vagy *expressis verbis* az iparművészeti oktatásra vonatkoztatva. A „régik idők elismert műhely-szisztémá-

* Ezúton szeretném megköszönni Ács Piroska és Lichner Magdolna fontos tanácsait, valamint köszönet illeti Sente Varga Mónikát, amiért rendelkezésemre bocsátotta a mexikói Archivo General de la Nación gyűjteményében készített fénymásolatait, továbbá hálával tartozom Leslie S. Edwardsnak azért, hogy felhívta figyelmemet a Bentley Historical Library által őrzött forrásokra. A kutatás és a tanulmány a University of Michigan, Bentley Historical Library által adományozott Bordin Gillette Fellowship támogatásának és a Balassi Intézet Campus Hungary Ösztöndíjának köszönhetően jöhetett létre.

1 Marótiról lásd mindenekelőtt GERLE János: Maróti Géza építészet és szobrászat határán. *Magyar Építőművészet*, 77. 1983. 6. 50–51; *Maróti Géza emlékiratai*. Szerk. FEHÉRVÁRI Zoltán–PRAKFAI Endre. (Lapis Angularis, 4). Budapest, Magyar Építészeti Múzeum, 2002; *Mi vagyunk Atlantisz? Vederemo! Kiállítási katalógus*. Szerk. Ács Piroska. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2003.

2 Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Levéltár (a to-

vábbiakban BME Lt.) 3/a 1904. november 11-én kelt egyetemi tanácsulási jegyzőkönyv. Maróti műegyetemi tevékenységéről lásd GERLE János: Maróti Géza és a „Megfagyott Muzsikusz”. In: Ács 2003 (lásd 1. jegyzetben). 68–69.

3 BME Lt. 3/a 1905. június 16-án kelt egyetemi tanácsulási jegyzőkönyv.

4 BME Lt. 3/a 1911. június 23-án kelt egyetemi tanácsulási jegyzőkönyv.

5 *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője az 1903/1904-iki huszonnegyedik iskolai évről*. Szerk. FITTLER Kamill. Budapest, Pátria, 1904. 8.

6 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Levéltára (a továbbiakban MOMEL) 1/a 2. kötet, 1910. szeptember 6-án kelt jegyzőkönyv.

7 Cranbrook Archives, George Gough Booth Papers, Box 19, Folder 22.

8 University of Michigan, Bentley Historical Library (a továbbiakban BHL), Emil Lorch Papers, Correspondence, Dec. 17. 1936.

9 MOMEL 1/c 30. 477.

ját”, a „modern művészi és nevelési elveket”, valamint a „követelő élettel” szorosan összefüggő iskola eszméjét nevezte meg oktatási programjának sarokpontjaiként,¹⁰ továbbá feltűnt a szövegben az „anyagszerűség” problémája. Egyfelől az 1906-os milánói világkiállítási pavilon belsőépítészeti munkáival kapcsolatban jegyezte meg, hogy „a művelt nyugat méltányolta annak magyaros ízét és becsületes modern anyagszerűségét”,¹¹ másfelől Maróti kiemelte, hogy élete során számos anyag feldolgozási módjával megismerkedhetett,¹² így alkalmat volt „minden mesterség alapelvét: az anyagszerűséget [...] kipróbálhatni”.¹³

Az anyagszerűség – más szerzők által anyaghűségnek és anyagelvűségnek is nevezett – próteuszi, szinte kibogozhatatlan genealógiájú elve¹⁴ a századfordulóra a magyar művészeti irodalom, főként az építészeti és iparművészeti szakajtó kedvelt toposzává vált, ugyanakkor az igencsak differenciált fogalom megnyugtató tisztázására nem került sor. Erre hívta fel a figyelmet Meller Simon, aki 1913-ban megjelent, *Az anyagszerűség elve a modern iparművészetben* című írásában az általa üres elméleti klisének tekintett elv különféle megjelenési formáit, valamint belső fogalmi ellentmondásait vizsgálta.¹⁵ A művészettörténész három válfaját különböztette meg az anyagszerűség elméleti áramlatainak: szerinte „a legszerűebbek csak annyit értenek alatta, hogy minden anyag a saját meg-

jelenéséhez ragaszkodjék”, mások vallják: az „anyag mindenféle, bonyolult feldolgozása elvetendő”, míg a legradikálisabbak meggyőződésének megfelelően az iparművészetnek „az anyaghoz kell visszatérnie s a hagyományoktól meg nem tévesztve, az anyag őstermészetéből folyó formákat fejlesztenie”.¹⁶ Amikor Meller végkövetkeztetesként az anyagszerűség legalapvetőbb követelményét is a művészi szándéknak rendelte alá, a „legszerűebbek” közé sorolható Lyka Károly megállapításának mondott ellent, aki 1901-es *Modern iparművészet és a közönség* című cikkében az új modern művészet egyik princípiumaként határozta meg, hogy a műipari tárgy „hű legyen anyagához, a gipszet ne fessék bronznak, a falvakolatot fának”.¹⁷ Vele egy időben kelt ki géppromboló lendülettel az anyagszerűtlenség ellen Koronghi Lippich Elek is,¹⁸ aki elsősorban az anyagszerűség ruskini, moralizáló¹⁹ megközelítését követte, példaszzerű alkalmazását pedig a kortárs finn építészetben vélte felfedezni.²⁰ A „gipszpompával éktelenkedő szokvány architektura”²¹ megoldásai ellen fellépő finn építészekkel való kapcsolatfelvételen már Maróti is tevékenyen részt vett, amikor 1907-ben Koronghi Lippich megbízásából Finnországba utazott a *Magyar Iparművészet* folyóirat finn tematikájú különszámához anyagot gyűjteni.²² A Meller által meghatározott fokozatok közül a harmadikat Nádler Róbert mintarajz-iskolai tanár gondolatai példázzák, hiszen ő

10 Uo.

11 Vö. Külföldi lapok véleményei a milánói világkiállítás magyar iparművészeti osztályáról. *Magyar Iparművészet*, 9. 1906/4–5. 220–225; SZÉKELY Miklós: *Az ország tükréi. Magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világkiállításain*. Budapest, CentrArt, 2012. 203–205.

12 MOMEL 1/c 30. 477. – „[...] dolgoztam kőfaragónál, bányában, ércmű és terracotta gyárban, voltam asztalosnál, mintáztam kisplasztika és reductio számára [...]”

13 Uo.

14 A téma monografikus feldolgozása a közelmúltban látott napvilágot: Nadine ROTTAU: *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert* (Forschungsberichte Kunst + Technik, 2). Aachen, Shaker, 2012. Rottau a hosszú 19. század második felében, az elv Ruskin és Semper gondolataiban felfedezett forrásvidékétől egészen a *Deutscher Werkbund* mozgalomig követi végig az elv különféle változatait. Lásd még Günter BANDMANN: *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. In: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, I–II. Hg. von Helmut KOOPMANN–Josef Adolf SCHMOLL GEN. EISENWERTH. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 1–2). Frankfurt am Main, Klostermann, 1971. I. 129–157. Újabban MORAVÁNSZKY Ákos: *Lehrgerüste. Theorie und Stofflichkeit der Architektur*. Zürich, gta Verlag, 2015.

15 MELLER Simon: *Az anyagszerűség elve a modern iparművészetben*. *Magyar Iparművészet*, 16. 1913/ 7. 269–284.

16 Uo. 269.

17 LYKA Károly: *Modern iparművészet és a közönség*. *Magyar Iparművészet*, 4. 1901/5. 195–196.

18 KORONGHI LIPPICH Elek: *Mire való a szegedi kiállítás? Magyar Iparművészet*, 4. 1901/5. 194.

19 Vö. SIXTEN RINGBOM: *Stone, Style, Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910* (Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja, 91). Helsinki, Finska Fornminnesförenings Tidskrift, 1987. 13–17; ROTTAU 2012 (lásd 14. jegyzetben). 17–32.

20 KORONGHI LIPPICH Elek: *A Finnek. Magyar Iparművészet*, 11. 1908/1. 1–26. A finn kapcsolatról lásd további bőseges irodalommal CSÁKI Tamás: *A finn építészet és az „architektúra magyar lelke”*. Kultúrpolitika, építészet, publicisztika a századelő Magyarországon, *Műtünk*, 1. 2006. 200–230. Koronghi irányzatának fontos képviselői voltak a *Fiatalok*, például a Ruskin középkorkultuszát felelevenítő és a finn mintát követő Kós Károly (Kós Károly: *Nemzeti Művészet. Magyar Iparművészet*, 10. 1910/4. 141–157), valamint az anyagszerűség fontosságát hangsúlyozó Jánszky Béla (JÁNSZKY Béla: *A zebegényi templom. Zászlónk*, 7. 1910. 172–173).

21 KORONGHI LIPPICH 1908 (lásd 20. jegyzetben). 25.

22 Anna-Liisa AMBERG: *Elie Saareinen és Magyarország*. In: *Finnmagyar. Finn–magyar művészeti kapcsolatok az 1900-as párizsi világkiállítástól a Cranbrook Schoolig*. Kiállítási katalógus. Szerk. KESERÜ Kata–lin–HUDRA Klára. Espoo–Budapest, Gallen-Kallelan Museo–Ernst Múzeum, 2004. 65. Vö. CSÁKI 2006 (lásd 20. jegyzetben). 57. lapalji jegyzet.



1. **Ismeretlen fényképész:** Maróti műterme az Iparművészeti Iskolában, é. n. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 1969/1976/62.

– bevallottan Walter Crane nyomán²³ – azért sürgette a népművészet tanulmányozását a hallgatók körében, mert így „láthatják a legjellemzőbben az anyag uralmát, sajátyszerűségét, ahol a dísz az anyagból sarjad ki, mert nem a díszítő az erősebb, hanem az anyag, a munkásszerszám feletti uralmával”.²⁴ Nádler erőfeszítéseinek köszönhetően a századfordulót követő évtizedben nyomokban beszüremlett az anyagszerűségen alapuló szemlélet a művészeti oktatásba, azonban az Iparművészeti Iskolában csak Czákó Elemér (1910-től igazgató) tevékenysége nyomán, már Maróti távozá-

sa után jegecesedett ki az anyagszerűsége fogékony metodika.²⁵

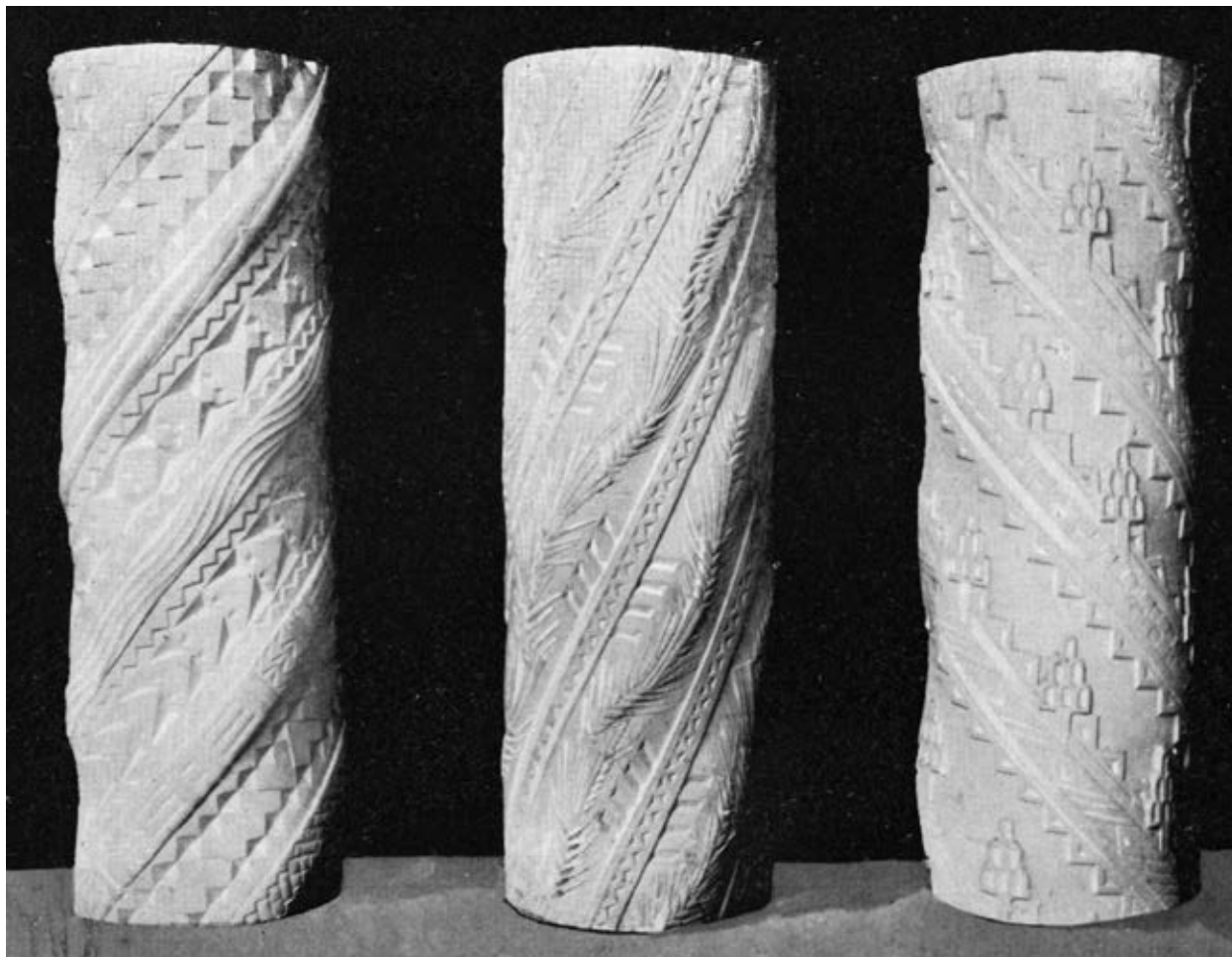
Bár bizonyos, hogy az anyagszerűség századfordulós elméleti tendenciái – amelyek közül itt csak néhányat említhetünk – nem hagyták érintetlenül Marótit, az inkább ösztönös, mint teoretikus hajlamú fiatal művésznél az anyagszerűség élménye – amint arra 1907-es pályázata is utal – leginkább az anyagok széleskörű ismeretéből és a különféle művészeti és ipari technikákban való jártasságból fakadt. Ebben, illetve a magát sok területen kipróbáló *self made* művésznek²⁶ az „egyes

23 Lásd KATONA Júlia: „Az iparból elköltözött a művészet”. Az Ékítményes rajz és az iparművészeti tárgyak oktatása a Mintarajztanodában és a Képzőművészeti Főiskolán. In: *Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932*. Szerk. Kopócsy Anna. Budapest, Képzőművészeti Egyetem, 2013. 45–62.

24 Idézi KATONA 2013 (lásd 23. jegyzetben). 55.

25 Vö. CZÁKÓ Elemér: Az iparművészeti oktatásunk jövője. *Magyar Iparművészet*, 14. 1911/1. 3–7.

26 Ács Piroska: Maróti Géza pavilonművészete – „tér a térben” megoldások, önálló épületek. In: Ács 2003 (lásd 1. jegyzetben). 54–67.



2. Hallgatói tervezetek fényképe Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítőjében, 1908

művészetek közti határvonalak"²⁷ megszüntetését célzó, műhelyszisztémára épülő programjában Gottfried Semper fél évszázaddal korábban megfogalmazott, a magyarországi iparművészeti oktatás hőskorában is fontos²⁸ elveinek visszfényére ismerhetünk.²⁹ Másfelől az iparművészeti oktatás kérdése a Maróti pályázatát megelőző években a porosz iparművészeti iskolák kép-

zési reformján dolgozó Hermann Muthesius révén került előtérbe,³⁰ aki a célszerű, műhelyrendszerű, az anyagok közvetlen megismerésén nyugvó³¹ és a korszerű ipart megalapozó képzésről – többek között – az 1906-ban Drezdában rendezett III. Német Iparművészeti Kiállítás hivatalos kiadványában osztotta meg nézeteit.³² Figyelemre méltó részlet, hogy a *Deutscher Werkbund*

²⁷ MOMEL 1/c 30. 477.

²⁸ MEZEI OTTÓ: Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 24. 1975/1. 37–55.

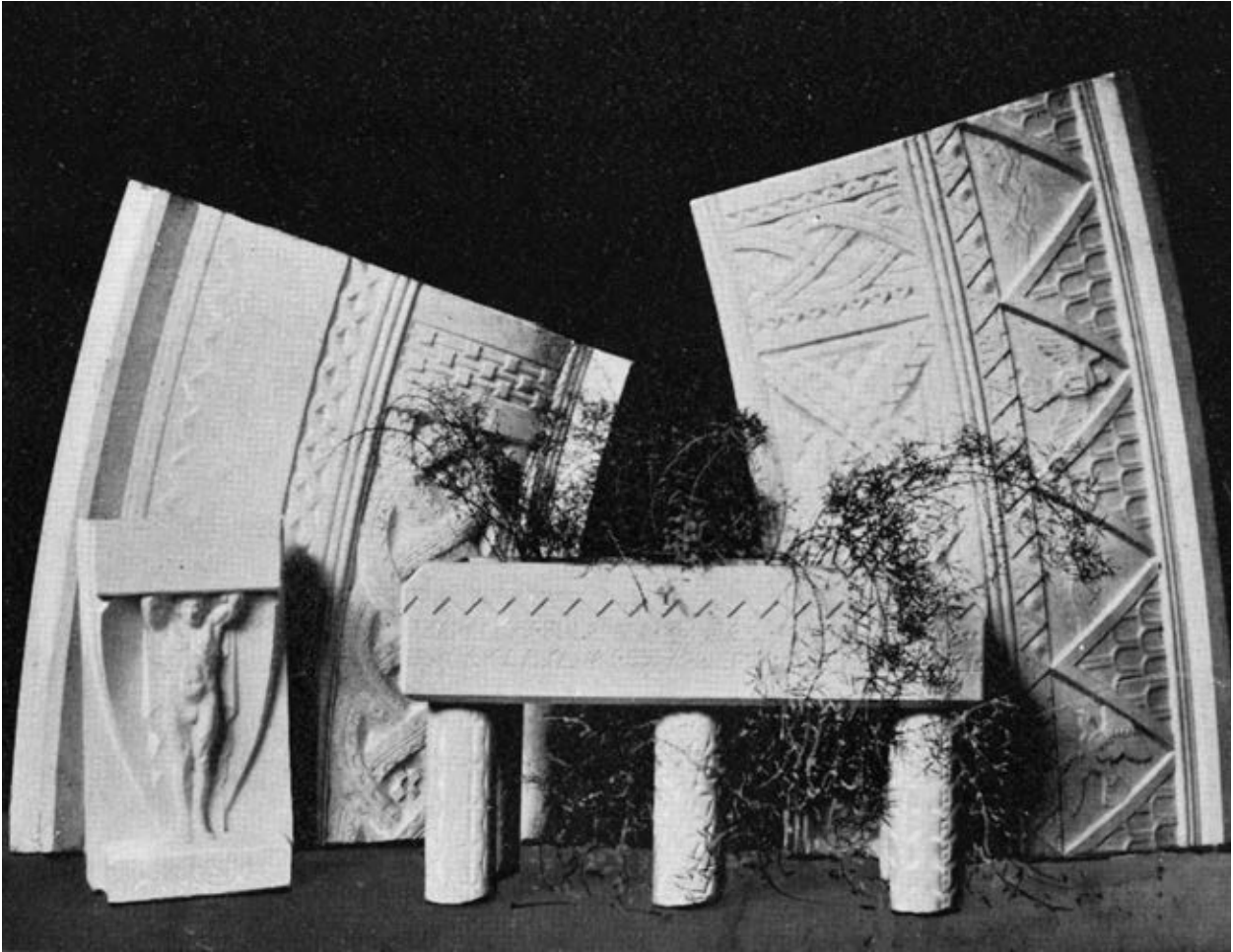
²⁹ Vö. Gottfried SEMPER: *Kleine Schriften*. Hg. von Hans SEMPER–Manfred SEMPER. Berlin–Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1884. 95–104.

³⁰ Lásd John V. MACIUIKA: *Before the Bauhaus. Architecture, Politics and the German State, 1890–1920*. Cambridge, Cambridge University Press,

2008. 104–136. Muthesius reformja mellett még említésre méltó Karl Schmidt drezdai és Peter Behrens düsseldorfi kísérlete, ugyanakkor Muthesius dolgozta ki a legátfogóbb rendszert (MACIUIKA 2008. 105).

³¹ Uo. 120–121.

³² Hermann MUTHESIUS: Die neuere Entwicklung und der heutige Stand des kunstgewerblichen Schulwesens in Preußen. In: *Das deutsche Kunstgewerbe 1906, III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*. München, F. Bruckmann, 1906. 41–51.



3. Hallgatói tervezetek fényképe Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítőjében, 1908

megalapításához vezető, számos *Kunstgewerbeschule* növendékének munkáját felsorakoztató³³ drezdai kiállításán maga Maróti is tiszteletét tette,³⁴ így első kézből értesülhetett a német iparművészeti mozgalmak legújabb eredményeiről.

Marótinak az anyagok és technikák közvetlen megismerésére és a műhelyszerű oktatásra összpontosító programja friss szemléletet tükröz, hiszen az Iparművészeti Iskolában a 20. század első évtizedében még

mindig általánosak voltak a gipszminták utáni rajzi és mintázási gyakorlatok.³⁵ Az iskola díszítőszobrászati gyakorlatában az 1904-ben bevezetett új szervezeti szabályzat szerint az előkészítő osztályokban eleinte egyszerű, idővel egyre komplikáltabb „éкіtményeket” mintáztak és faragtak gipszminták után a tanulók, majd a „gyűjtött formaismeretek alapján egyszerű térkitöltéseknek tervezése, a tervezésnek és megmintázásának fejlesztése” következett.³⁶ A szaktanfolyam anyagá-

33 Uo. 148–154.

34 Magyar Nemzeti Galéria, Adattár (a továbbiakban MNG Adattár) 19699/1976/967. – Maróti a kiállítás hivatalos levelezőlapján egy karikatúrát küldött feleségének, a postai bélyegző szerint 1906. június 6-án.

35 Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője az 1903/

1904-iki huszonnegyedik iskolai évről 1904 (lásd 5. jegyzetben). 8. Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola ismertetése és növendékei munkaszemlévényeiinek tárgymutatója. Pécs, k. n., 1907. 6. Lásd még MEZEI 1975 (lásd 28. jegyzetben). 38.

36 Uo. 8–9.

ban is felbukkant a gipszminták másolása: „Mintázás természet utáni öntvények után; fejet, kezet, lábat s egyes testrészeket ábrázoló gipszminták után”.³⁷ A másolás tárgyául szolgálhattak antik és reneszánsz, később középkori³⁸ és „magyaros”³⁹ építészeti ornamentális öntvények, a készségfejlesztésben pedig fontos szerepet játszott az iparoktatásban általánosan elterjedt antik szobormásolatok, állatalakok, illetve anatómiai részletek utáni mintázás, amint ez a Maróti-hagyatékban lapuló műteremfotók alapján is megállapítható⁴⁰ (1. kép). Az iskola szervezeti szabályzata továbbá kikötötte, hogy a szaktanároknak jogában áll a tanulók műveit „az intézet növendék-munkatára, vagy az iskolai kiállítás számára visszatartani”,⁴¹ így megvalósulhatott a mintarajztanodai⁴² rendszerhez hasonlóan a munkák „ökonómikus recirkulációja”.⁴³

Maróti már 1908 októberében úgy vélte, hogy „az anyagszerűsége, az egyszerűsége és az alkalmazás módjának megértésén alapuló”⁴⁴ metodikája meghonosodott szakosztályában, ellenben a források másról tanúskodnak. Az Iparművészeti Iskola értesítőiben megjelentetett hallgatói munkák az anyag és technika terén nélkülözték az újdonságot: mintázatok és gipszöntvényeik kerültek reprodukálásra. Ráadásul később Lyka a Maróti helyére érkező Simay Imrének tulajdonította a szobrászképzés reformját, kiemelve, hogy előtte a hallgatók „mintáztak minta vagy élő modell nyomán agyagot [...] fába faragni, bronzba önteni, kőből faragni sohasem tanultak meg”.⁴⁵ Lyka tehát Simay elődein éppen az anyag közvetlen megmunkálását, az anyag-

szerűséget kérte számon, szemben a „másodlagos anyagok” használatával, mindenekelőtt a „se hal, se hús” agyagmintázással.⁴⁶ Maróti anyagszerűsége alapuló programjának sikertelensége összefügghet azzal, hogy szakmai előmenetele miatt kevés időt és energiát tudott az oktatásnak szentelni. Mexikói megbízására hivatkozva rögtön 1907 decemberében két hónapos szabadságot vett ki,⁴⁷ majd megszorodott teendői okán 1908 októberében felmentését kérte állásából. Ekkor azonban nem hagyta el végleg az intézményt, hanem a továbbiakban, mialatt Mátrai Lajos segédtanárként korrektúrázott, Maróti a szakosztály „szellemi vezetéséért” felelt,⁴⁸ de az 1910–1911-es tanévre így is végleg kikopott a tanári karból.⁴⁹

Mindazonáltal Maróti oktatói gyakorlatáról sokat elárulnak a tanítványi munkák gipszöntvényeiről készült reprodukciók, amelyek az Iparművészeti Iskola értesítőiben jelentek meg.⁵⁰ A fotó kedvéért általában ízléses kompozícióba rendezett tanulmányok és tervezetek⁵¹ számos ornamense – például a babérlevél vagy a búzakalász – Maróti közvetlen hatásáról tanúskodik (2–3. kép). Különös figyelmet érdemelnek azonban azok a motívumok, amelyek Maróti művein éppen oktatói tevékenysége idején kezdtek felbukkanni, például a „cikk-cakkos” és „ívezetes” minták – ezek az 1906-ban átadott milánói világi kiállítási pavilonban még nem jelentek meg, azonban a három évvel később felavatott velencei magyar házban már domináns díszítőelemek voltak.⁵² Ebből arra következtethetünk, hogy a művész aktuális megrendeléseivel kapcsolódó gipszmintáit

37 Uo. 10.

38 MOMEL 1/a 2. kötet, 1908. március 5-én tartott értekezlet jegyzőkönyve.

39 MOMEL 1/c 30. 575.

40 MNG Adattár 1969/1976/61–63. A műteremfotókon feltűnnek a széles körben elterjedt anatómiai, állatokat ábrázoló minták, valamint antik szobrok gipszmásolatai. Így szemügyre vehetők a jelen tanulmányhoz kapcsolt műteremfotón (1. kép) a Magyar Felső Állami Ipariskola öntőműhelyének katalógusából is rendelhető antik gipszminták, például az ún. *Haldokló Nagy Sándor* arcrészlete, a *Medici Vénusz* egészalakos figurája és a *Milói Vénusz* büsztje. Vö. *A budapesti Állami Felső Ipariskolával kapcsolatos gipszminta-öntőműhelyben készülő minta- és szobormásolatok árjegyzéke*. Budapest, Gipszminta-öntőműhely, 1904. XXXIII–XXXV. táblák. Megemlítendő még, hogy az árjegyzékben megtaláljuk Maróti korábbi dekoratív stukkódíszjeinek másolatait is (Uo. 760, 765–770. tételek), amelyeket – ahogy erre pályázatában is utalt – a Kereskedelemügyi Minisztérium vásárolt meg közoktatási célból (MOMEL 1/c 30. 477). Az eredeti műveket közli: *Magyar Iparművészet*, 4. 1903/1. 18, 20–22.

41 *Az Orsz. Magyar Kir. Iparművészeti Iskola szervezeti és szolgálati szabályzata*. Budapest, Pátria, 1904. 16.

42 Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde.

43 SZÖKE Annamária: Szobrászat. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin–SZÖKE Annamária. Budapest, Képzőművészeti Egyetem, 2002. 39.

44 MOMEL 1/c 42. 2034.

45 LYKA Károly: A szobrászmunka útja. *Magyar Iparművészet*, 20. 1910/7. 190.

46 Uo.

47 MOMEL 1/c 32. 2955.

48 MOMEL 1/c 42. 2034.

49 MOMEL 1/a 2. kötet. 1910. szeptember 6-án kelt jegyzőkönyv.

50 Első alkalommal: *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője az 1907/1908-iki huszonnyolcadik iskolai évről*. Szerk. FITTLER Kamill. Budapest, Pátria, 1908. XI–XIII.

51 A oktatási szakszargonban a „tanulmány” természet, a „másolat” minta után készített munkát jelentett, míg a „tervezet” önálló kompozíciót jelölt. Vö. *Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola ismertetése és növendékei munka-szemelvényeinek tárgymutatója*. Pécs, k. n., 1907. 12.

52 A tanműhely és a „Maróti-műhely” összeolvadásáról Kós Károly is említést tesz, amikor beszámol arról, hogy Maróti a Ráth György-sír-emléket az Iparművészeti Iskola műtermében készítette. Lásd Kós Károly: *Életrajz*. Közzéteszi: BENKŐ Samu. Bukarest–Budapest, Kriterion–Szépirodalmi, 1991. 83.



4. **Ismeretlen fényképész:** Gipszöntvények Maróti Géza Bloomfield Hills-i műtermében, é. n.
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 19699/1976/746.

megosztotta és másoltatta hallgatóival, hiszen Maróti műhelygyakorlatában általános volt a dekoratív elemek kiöntése gipszből, ahogyan azt egy Bloomfield Hillsben, az 1920-as évek végén készített műteremfotó is tanúsítja (4. kép). Az 1908–1909-es és 1909–1910-es tanév értesítőiben reprodukált hallgatói munkákon jóval kevésbé érződik a csupán „szellemi irányítást” végző Maróti hatása,⁵³ a következő tanév értesítőjében pedig már csak két munka mellett tüntették fel a nevét szaktanárként.⁵⁴

A mexikóvárosi iparművészeti intézet programja

Maróti 1919-ben tett kísérletet arra, hogy újfent Mexikóba utazzon munkavállalás és letelepedés céljából.⁵⁵ A művész 1907-es mexikói útjának pozitív élményeiből és a Teatro Nacional dekorációjának korábbi sikeréből táplálkozó lelkesedése azonban, elsősorban követeléseinek életszerűtlensége miatt, a mexikói kormány egyértelmű indolenciájával találkozott.⁵⁶ Az emigrációs kísérlet részeként Maróti 1920 januárjában két memorandumot küldött a mexikói kormánynak, amelyek közül a második egy Mexikóvárosban felállítandó iparművészeti intézet terveit körvonalazta.⁵⁷ A program legszembeütőbb célja volt a kormány meggyőzése az iparművészeti intézet alapításának szükségességéről, továbbá Maróti hosszasan ecsetelte, hogy az intézmény számára milyen rendeltetésű épületeket tervezett volna, azonban a metodikai elvek kifejtése kevésbé hangsúlyos a szövegben. Maróti kiállítóhelyeket, előadótermeket, könyvtárat, koncerttermet is

magába foglaló, egy parkba elképzelt utópisztikus intézetében alapvetően műhelyközpontú oktatás folyt volna.⁵⁸ A program spanyol szövegében a kapitálissal kiemelt *talleres* (műhelyek) mellett megjelenik a német *Lehrwerkstätte* megfelelő is,⁵⁹ amely utalhat a századfordulót követő évtized német iparművészeti mozgalmai⁶⁰ mellett a Bauhaus akkoriban kiadott programjának tanműhelyeire is.⁶¹ Bár Maróti hosszasan sorolja a tanműhelyeket,⁶² a módszertan igen csak szűkszavú leírásából csupán annyi derül ki, hogy a dekoratív szobrászati tanműhelyben általános lett volna a figurális és ornamentális mintázás, valamint negatívok és gipszöntvények készítése.⁶³ Emellett, bár Maróti említ egy, az anyagok vizsgálatára létesítendő kémiai laboratóriumot a programban, az anyag tudatos metodika csak másfél évtizeddel később, az Egyesült Államokba küldött programjában került részletesen kifejtésre.

Program a University of Michigan Építészeti Tanszéke számára

Maróti, miután 1932-ben hazatért az Egyesült Államokból, ahol 1927-től nagyszabású megbízásokat hajtott végre Eliel Saarinen és a prominens detroiti építészeti irodát vezető Albert Kahn munkatársaként,⁶⁴ a gazdasági világválság nyomán anyagi, egyre monumentálisabb, már-már megalomán terveinek sikertelensége miatt pedig szakmai kilátástalanságban tengette életét.⁶⁵ Ezért határozhatott úgy 1936-ban, hogy levelet ír Emil Lorchnak, a University of Michigan Építészeti Tanszékét újraalapító és bő három évtizeden át veze-

53 Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Értesítője az 1908/1909-iki huszonkilencedik iskolai évről. Szerk. FITTLER Kamill. Budapest, Pátria, 1909. IV–V; Az Országos Magyar Iparművészeti Iskola 1909–10. évi Értesítője. Szerk. FITTLER Kamill. Budapest, Pátria, 1910. IV–V.

54 Az Országos Magyar Iparművészeti Iskola 1910–11. évi Értesítője. Szerk. CZAKÓ Elemér. Budapest, Pátria, 1911.

55 Maróti egyik Loja és Eliel Saarinennek írt levelében a mexikói lehetőséget az utolsó reménysugárnak nevezi, és kilátásba helyezi, hogy amennyiben megbízást kap, minden ingóságát eladva családstul emigrál. Cranbrook Archives, Correspondence, Box 3, Folder 7. Lásd még SZENTE VARGA Mónika: Maróti Géza és más magyar művészek a mexikói Nemzeti Színház építésében. In: Ács 2003 (lásd 1. jegyzetben). 108–113.

56 Uo.

57 Uo. 111. 37. jegyzet.

58 Uo.

59 Archivo General de la Nación Mexico (a továbbiakban AGN) SCOP 522/43.

60 Vö. MACIUIKA 2008 (lásd 30. jegyzetben).

61 Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, 15). Hg. von Volker WAHL. Köln, Böhlau, 2009. 94–96.

62 Lásd SZENTE VARGA 2003 (lásd 55. jegyzetben). 111. 37. jegyzet.

63 AGN SCOP 522/43. „Curso de plastica decorativa, con modelar de ornamentos y de figuras, preparacion de formas negativas, con reproducciones de cemento, yeso y piedra artificial [...]”

64 Maróti egyesült államokbeli tevékenységéről a mai napig irányadó STURCZ János: „Vederemo – de ezt meg kell nyerni!” Maróti Géza pályaműve a Rockefeller Centerhez. *Ars Decorativa*, 11. 1991. 37–65; Uő: Ami megmaradt... Maróti Géza megvalósult munkái az Amerikai Egyesült Államokban, 1927–1932. In: Ács 2003 (lásd 1. jegyzetben). 132–151.

65 STURCZ 2003 (lásd 64. jegyzetben). 148.

tő professzornak,⁶⁶ amelyben tanári kinevezését kéri Lorch tanszékére.⁶⁷ Maróti leveléhez egy 16 oldal terjedelmű gépelt oktatási programot is mellékel, amelyet a *Different Materials and Their Artistic and Decorative Use in Architecture* címmel látott el.⁶⁸

Programjának bevezetőjében a magyar szobrász az építészképzés általános hiányosságaként említette, hogy a hallgatók nem ismerik meg közvetlenül azokat az anyagokat és eljárásokat, amelyeket az irányításuk alatt álló művészek alkalmaznak.⁶⁹ Maróti ezért olyan tanműhelyek felállítását javasolta, amelyekben közvetlen tapasztalatokat szerezhetnek a tanulók az anyagok megmunkálásáról, hogy felismerjék a művészi kifejezés és a felhasznált anyag összefüggéseit, mindezt a „*Sachlichkeit*” jegyében.⁷⁰ A részletes, még a teremigényekre is kitérő programban a tanterv pontos leírása is szerepel. Eleinte a kőanyag tulajdonságai és feldolgozási módjai, valamint az építészeti szobrászat és a relief legfontosabb ismérveinek vizsgálata képezte volna a tananyagot,⁷¹ továbbá gyakorlatok folytak volna kísérleti tanműhelyekben, ahol a hallgatók saját kezükkel tapasztalhatták volna meg a kőanyagok minőségét és keménységét, illetve megmunkálásuk módjait.⁷² Hasonlóan: az elméleti órákat kiegészítve kísérleti tanműhelyekben folyt volna a faanyag, a fémek, a kovácsolt vas, a kerámia és az üveg tulajdonságainak megismerése, valamint tanulmányozás tárgyát képezte volna a díszítőfestészet és a textilművészet.⁷³

Maróti utolsó oktatási programja a legteljesebb kifejtése anyagszerűsége törekvő képzési koncepciójának, amelynek gyökerei elsősorban a német iparművészeti reformmozgalmakig nyúlnak vissza.⁷⁴ Ugyanakkor élhetünk a gyanúperrel, hogy Maróti igyekezett igazodni a University of Michigan építészképzésének *Pure Design* néven ismert metodikai vonulatához is. A *Pure Design*

metódusát Arthur Wesley Dow és Denman Waldo Ross (a Columbia és a Harvard professzorai) dolgozták ki annak érdekében, hogy a *Beaux-Arts*-oktatás mimetikus jellegét ellenpontozva a hallgatók a vizualitás tiszta alapelemei (pont, vonal, forma, szín) felől, ébredező kreativitással közelíthessék meg az építészetet.⁷⁵ A Maróti által 1936-ban levélben megkeresett Emil Lorch Ross harvardi tanítványként a University of Michigan építészeti tanfolyamán is meghonosította 1906-tól a *Pure Design*.⁷⁶ Lorch kezdettől fogva szorgalmazta a mérnöki tudományokkal való összefogás mellett az építészet társzművészeivel való együttműködést is, továbbá a kísérleti műhelymunka és az anyagok megismerésének elengedhetetlen volta mellett érvelt.⁷⁷ Ráadásul az amerikai professzor 1922-es *The Architectural Student and His Relation to Professional Practice* című művének alapproblémája, miszerint az építészek, különösen a fiatalok, nem tapasztalják meg a tervek fizikai megvalósulásának, anyagi kivitelének módjait,⁷⁸ egybevág Maróti programjának alaptézisével.

Maróti, aki már az 1920-as évek végén megismerkedhetett a University of Michigan építészeti karán bevett metodikával, részletes és progresszívnek szánt programmal állt elő, és az általa már három évtizeddel korábban is hangoztatott anyagszerűség tekintetében konzekvens tervet vázolt fel. Ennek jele a gipsz használatának visszaszorulása a tervezetben: Maróti leszögezte, hogy csak másodlagos anyagként kerülhetett volna felhasználásra a gipsz,⁷⁹ ezért csak az iparművészeti műhelyekben megszokott gipszmintaöntés, valamint a stukkótechnika elsajátítása jelent volna meg az oktatásban.⁸⁰ Ellenben az akadémikus, gipszminták utáni másolás teljesen eltűnik belőle, így a program konszónáns az utánzást elvető és kreativitásra ösztönző *Pure Design* alapelveivel.⁸¹ Mindezek ellenére Lorch nem tudta

66 Marie FRANK: Emil Lorch. *Pure Design and American Architectural Education*. *Journal of Architectural Education*, 57. 2004/4. 34. A Lorch-éréről lásd még Nancy BARTLETT: *More Than a Handsome Box. Education in Architecture at the University of Michigan*. 1876–1986. Ann Arbor, The University of Michigan College of Architecture and Urban Planning, 1995. 29–69.

67 BHL, Emil Lorch Papers, Correspondence, Dec. 17. 1936.

68 Uo. 1.

69 Uo. 1–2.

70 Uo. Vö. MACIUIKA 2008 (lásd 30. jegyzetben). 105.

71 BHL, Emil Lorch Papers, Correspondence, Dec. 17. 1936. 6–8.

72 Uo. 7.

73 Uo. 8–13.

74 Lásd MACIUIKA 2008 (lásd 30. jegyzetben); WAHL 2009 (lásd 61. jegyzetben).

75 Marie FRANK: *The Theory of Pure Design and American Architectural Education in the Early Twentieth Century*. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 67. 2008/2. 248–273.

76 Uo.

77 FRANK 2004 (lásd 66. jegyzetben). 28, 35. Mindez az 1924-től indított *Decorative Design* képzési program tanrendjének összeállításánál is központi kérdés volt. BHL, Emil Lorch Papers, U. M. School of Architecture, Papers Concerning the Development of Courses in Decorative Design.

78 Emil LORCH: *The Architectural Student and His Relation to Professional Practice*. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 101. 1922. 116.

79 BHL, Emil Lorch Papers, Correspondence, Dec. 17. 1936. 6.

80 Uo. 7–9.

81 Lásd FRANK 2008 (lásd 75. jegyzetben).

alkalmazni a magyar művészt, és bár még két évig levelezésben álltak,⁸² valamint Maróti más amerikai egyetemekre is tervezte megküldeni oktatói programját,⁸³ végül soha nem térhetett vissza az Egyesült Államokba. Ugyanakkor Maróti próbálkozása talán nem volt eredendően kudarcra ítélt, hiszen az egyesült államokbeli építészképzés egészen a kései 1930-as évekig sokat megőrzött a *Beaux-Arts*-hagyományból az Európában már honos progresszív képzési irányzatokhoz képest jókora lemaradást halmozva, így – főként az 1920-as évektől – rendszeresen hívtak meg európai professzorokat amerikai egyetemekre.⁸⁴

Maróti Géza szerteágazó érdeklődésű, experimentális művész volt, a kísérletezés pedig minden esetben magában hordozza a kudarc lehetőségét. Az oktatás nem említhető azon területek között, amelyeken Maróti igazán maradandót hozott létre, képzési programjai mégis hasznos források a művész elméleti tájékozódásáról

és a kurrens művészetoktatási problémák iránti érzékenységről. A szobrász oktatói elveinek kialakításánál kezdettől fogva szem előtt tartotta az anyagszerűség fogalmát, jóllehet az Iparművészeti Iskolában töltött évei alatt még nem ragaszkodott hozzá következetesen, hiszen továbbra is a gipszöntvények utáni mintázás dominált az oktatásban. Ugyan az Egyesült Államokba küldött programjában már kikristályosodott az anyag megismerésén alapuló metodika, nem próbálkozhatott meg annak gyakorlati alkalmazásával.

Salamon Gáspár

PhD-hallgató

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet
gasparsalamon@gmail.com

82 BHL, Emil Lorch Papers, Correspondence, Feb. 8., Apr. 14. 1937; Jan. 13., Dec. 23. 1938.

83 Maróti utolsó fennmaradt levele: BHL, Emil Lorch Papers, Correspondence, Dec. 23. 1938.

84 Anthony ALOFSIN: American Modernism's Challenge to the Beaux-Arts. In: *Architecture School. Three Centuries of Educating Architects in North America*. Ed. by Joan OCKMAN. Cambridge, Mass.–London, MIT Press, 2012. 92–119.

Truth to Materials and Plaster in the Educational Programmes of Géza Maróti

Géza Maróti sculptor and architect, one of the most talented Hungarian artists of the first half of the 20th century instructed sculptural decoration as professor of the Hungarian Royal Joseph Technical University of Budapest and the Hungarian Royal School of Applied Arts in the 1900s and the 1910s. This study undertakes to scrutinize Maróti's educational programmes developed for the latter institution as well as two training plans which he proposed to the Mexican Government in 1920 and the University of Michigan in 1936. Maróti's first programme, formulated within his application for a professorship at the School of Applied Arts in 1907, deals with problem of the *truth to materials* which was a frequently discussed question in the contemporary discourse on the Hungarian applied arts and architecture. Even though Maróti stressed that a chance had to be given for the students to experience empirically as many as possible artistic techniques and materials, the realization of this idea did not succeed in his educational practice, which is asserted by the fact that the moulding after plaster models still played a major part during Maróti's classes. This contribution concerns the discrepancy between Maróti's penchant for

the *truth to materials* and the simultaneous use of the plaster models in the art education. Furthermore, Maróti dealt with the problem of the *truth to materials* as well as the role of the plaster in art education less thorough in his educational sent to the Mexican Government urging the foundation of an Institute of Applied Arts in Mexico City, but more explicated in his manifesto proposed to the University of Michigan. Considering that Maróti, who worked between 1927 and 1932 in Bloomfield Hills and Detroit, could have been aware of the theory of *Pure Design*, one could draw a parallel between the guiding principle of the Michigan architectural education and the Hungarian architect's theory on the *truth to materials* highlighted in his last educational programme.

Gáspár Salamon

PhD student

Eötvös Loránd University, Institute of Art History

gasparsalamon@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

művészeti oktatás, építészképzés, anyagszerűség, gipszminta, mintázás, pure design

KEYWORDS

art education, architectural education, truth to materials, plaster cast, modelling, pure design

Gipsz szemléltető eszközök és műtárgymásolatok használata az oktatásban a tanszékek közötti együttműködés keretében a Magyar Képzőművészeti Egyetemen

Thierry de Duve egy 1997-ben tartott konferencia-előadásában¹ elemzi és mutatja be a művészetoktatás akadémiai iránya és az ún. „Bauhaus-modell” közti különbséget. Az akadémiai modell – amelyben a tanulmányozás és a másolás jelentette a képzés alapját – mint struktúra a reneszánsztól kezdve a realizmus térhódításáig meghatározó volt, dominanciáját a társadalmi-kulturális-gazdasági változások hatására az 1920-as évekre vesztette el végérvényesen. A világ leképezésében, a művészetalkotásban az emberi test ábrázolása az ókortól kezdve mindig is kiemelt szerepet kapott. Az emberi test megfigyelésén alapuló megközelítés azt tételezi, hogy a világ megfigyelése, tanulmányozása, másolása, „leképezése” az alapja mind a művészeti tevékenységnek, mind bizonyos mesterségek magas szintű elsajátításának. Ez a szemléletmód a görögöktől kezdve a reneszánszon át egészen az 1850-es évekig töretlenül jelen volt a művészeti gondolkodásban.

A módszertan

A rajzi stúdiók az európai akadémiákon és a különféle műhelyekben a kezdetektől hasonlóan épültek fel.² A művészhallgatók először mintalapokat, majd klasszikus szobrokról készített gipsz- és egyéb öntvénye-

ket másoltak, ezután következett az élő modell utáni rajzolás (1. kép). Az oktatás során a hallgatók statikus részleteket másoltak (gipsz), majd mozgástanulmányokat végeztek élő modell után. A 19. század elejétől egyre sürgetőbb igény merült fel egy magyarországi alapítású képzőművészeti akadémia létrehozására. A tervek közül a Hesz János Mihály festő által 1820-ban készített koncepció ezt a hármas felosztást használja.³ De Mazarstoni Jakab 1846-ban indult, velencei mintára alapított iskolája is ilyen módszertani keretek között működött.⁴ Sok más akadémiai professzorhoz hasonlóan a magyar felsőfokú művészképzés nagy alakja, Székely Bertalan módszertani munkájában szintén ezt az elképzelést fogalmazta meg.⁵

A gipszöntvények másolása több ok miatt is fontos volt. Egyrészt a rajzolás technikai elemeinek jól kontrollált elsajátítását nyújtotta, másrészt az esztétikai nevelésnek is fontos terepe volt, valamint a klasszikus szép fogalmának definiálásában segítettek a másolt kiválasztott művészi tárgyak. A gipszöntvények egy-az-egy-éretté, így lehetőséget adnak a felületi fény-árnyék viszonyok tanulmányozására. Az öntvények mozdulatlanok, így a tanoncok saját tempójukban tudnak haladni. Könnyen felvázolható az alapkompozíció, könnyebben lehet meghatározni a legvilágosabb fény- és a legsötétebb árnyékpontokat, majd a legfontosabb tónusértékeket. Egy pontból megvilágítva a szobrokat,

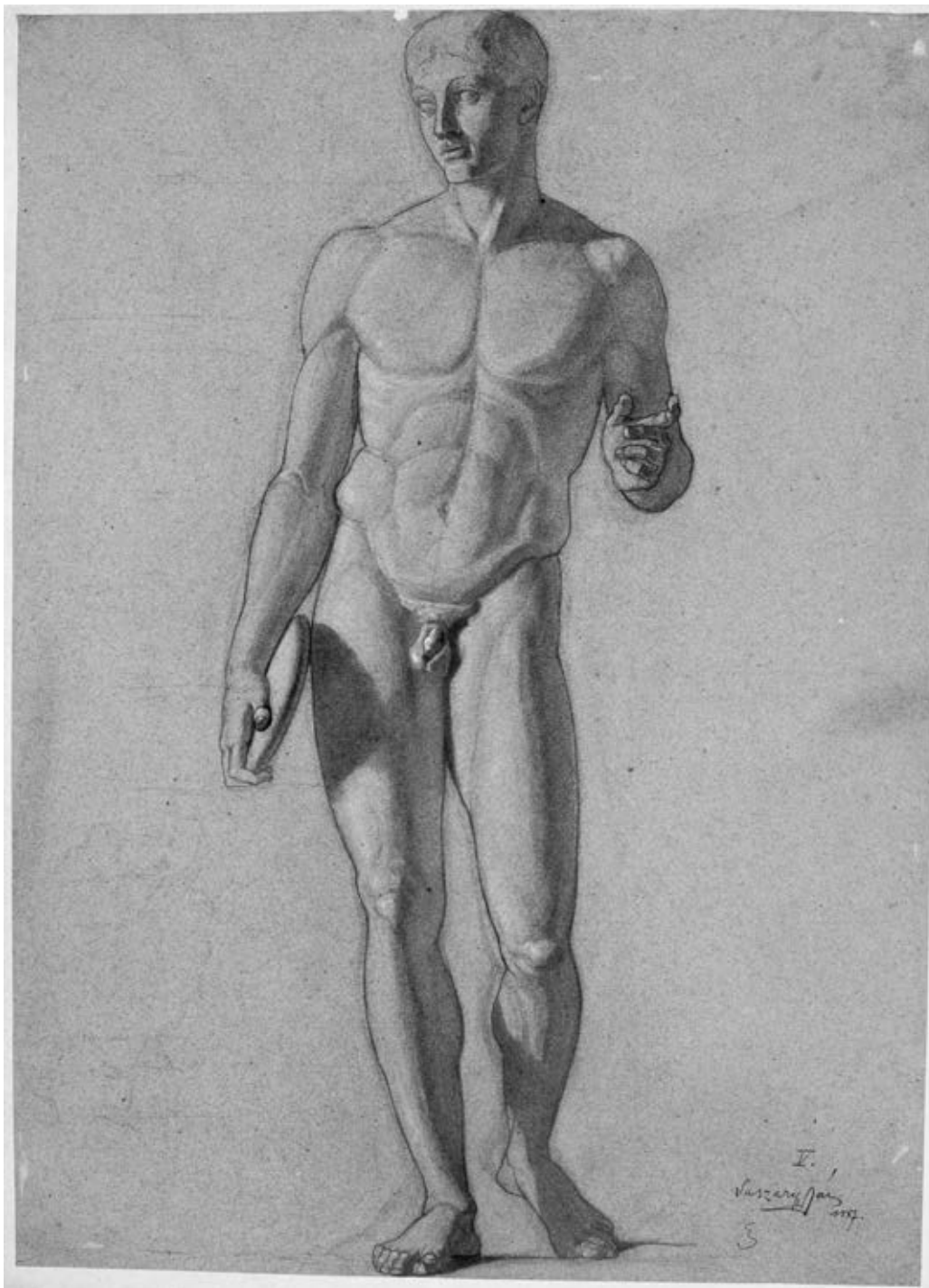
1 Thierry de DUVE: A Bauhaus-modell vége. Elemzés. *Balkon*, 7. 1999. 9. 4–6. Az előadás elhangzott a *Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule* című konferencián, Braunschweig, 1997. Lásd <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/01duve.htm> (Letöltés ideje: 2016. február 14.).

2 Alexander PERRIG: Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig. In: *Az itáliai reneszánsz*. Szerk. Rolf TOMAN. Budapest, Kulturtrade, 1998. 416–442.

3 SZABÓ László: A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790–1846 között. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 139.

4 RABINOVSKY Máriausz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve 1951*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952. 66–68.

5 SZÉKELY Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei*. Budapest, Athenaeum Kiadó, 1877. 8. „A lapminták másolásának levonható tanulság elsajátítása után az egyszínű mozdulatlan testek, rendszerint gyps-ből öntött fők rajzolására kerül a sor.”



1. **Vaszary János:** *Gipsz-tanulmány – Atléta, jobb kezében diszkosszal*, 1887
Ceruza, szén, fehér kréta / papír, 589×417 mm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 21/4.



2. Jobb kézfej, direkt öntvény, 19. század vége
Gipsz, 21×14×13,5 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék Gyűjteménye (Fotó: Albert Ádám)

úgy állíthatjuk be a fényt, hogy a formák kihangsúlyozása optimális legyen. A klasszikus szobormásokkal való foglalatosság segíti a művésznövendékeket, hogy értelmezni tudják a természetet (hiszen készen kapott megoldásokat tanulmányoztak) nemcsak a szemükkel, hanem az agyukkal is. A technikai előnyökön kívül továbbá fontos volt az idea, az a feltételezés, amely szerint a görögök által kialakított finom esztétikájú tervezési rendszer elsajátítható a másolatok rajzolásával.⁶ Egy olyan kondicionált látás kialakítása és fejlesztése volt a cél, amit a tökéletesnek vélt arányrendszerű testek másolása segített elő. Úgy vélték, hogy a klasszikus szobormások megmutatják, rávezetnek arra, hogy a régi görögök hogyan „egyszerűsítették le” a természetet, és hogyan „alakították át” azt művésztették.⁷ A szobormásokban megjelenő vizuális élmény részben a valóság, részben egyfajta konstrukció, így a valóság ideáltípus megjelenése, amely részekre

is bontható, ezáltal lehetőség nyílt a rész-egész viszonyának elemzésére is. A korabeli műhelyek, akadémiák elvárták a diákoktól, hogy mesterei legyenek a klasszikus kompozíciós technikának, mielőtt élő modell után dolgoznak, majd pedig saját munkákat készítenek. Az európai akadémiák hangsúlyozták, hogy ez a módszer azért is fontos, mert összekapcsol a múlttal, egyúttal alakítja az ízlést.⁸

A 19. század végére a gipszöntvények másolásának gyakorlata az oktatás teljes vertikumában elterjedt: nem csupán a felsőfokú/akadémiai művészképzésben, hanem az elemi és a középfokú iskolák rajzi képzésében,⁹ illetve az iparosok,¹⁰ például a kőművestanoncok képzésében egyaránt.

A gipszek használata az oktatási struktúra mellett tetten érhető volt más területeken is. A 19. század végéig állandó szerepet kapott, majd minden művész műtermében megtalálhatóak voltak a klasszikus szobormások, illetve az emberi testről készült direktöntvények. Ez utóbbiak a művészi munkát segítették, elsősorban az emberi test minél hitelesebb ábrázolását. Ennek egyik példája Adolph Menzel műterme, amelyről több ismert kép tanúskodik.¹¹

A különbség a rajzi mintalapok és az öntvények másolása, rajzolása között a két és a három dimenzió közötti átjárás. A különbséget a feladatok nehézségi foka jelentette. Míg a mintalapok másolása olyan kétdimenziós feladat, amely a kezdő rajzoló számára segítség, addig az öntvénymásolás már egy komolyabb absztrakciót igénylő feladat, mivel a téri, háromdimenziós formai kérdéseket kell két dimenzióban, azaz a síkba transzponálva ábrázolni. Ezenkívül a háromdimenziós tárgy jóval több információt tartalmaz, mint a kétdimenziós mintalap.¹² Módszertani szempontból az öntvényrajzolásnál az is különbséget jelentett, hogy az első fázisban leginkább klasszikus szobormásokat (részletet, majd egész kompozíciót), ezt követően pedig már magasabb fokon, ún. direktöntvényeket (emberi testré-

6 SZÉKELY 1877 (lásd 5. jegyzetben). 16.

7 PERRIG 1995 (lásd 2. jegyzetben). 428–430.

8 Charles Bargue (1826/1827–1883) francia festő és litográfus. Fő műve a *Cours de dessin*, az akadémiai rajzoktatás összefoglaló mintalapgyűjteménye, amely rendszerezve mutatja be, hogy a mesterművek rajzolásán át a gipszmások tanulmányozásán keresztül hogyan jutunk el az élő modell rajzolásáig.

9 Jean Goeffroy: *La leçon de dessin à l'école primaire*, 1898. Olaj, vászon, 156×205 cm. Institut Universitaire de Formation des Maîtres (IUFM), Párizs.

10 Az iparostanoncok képzéséről lásd bővebben: *Akik Budapestet építették. Építészet és ízlés a 18–19. századi kézműves- és iparosoktatásban.*

A Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény első kiállítása. FUGA Budapesti Építészeti Központ, 2015. október 27. – november 15. FUGA Budapesti Építészeti Központ <http://www.scholagraphidis.hu/akik-budapestet-eacutepiacutetetecutec.html> (Letöltés ideje: 2016. február 14.).

11 Többek között például Adolph von Menzel (1815–1905) német festőművész két azonos témájú olajképe: *Atelierwand*, 1852. Olaj, papír, fára kasírozva, 61×44 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin; *Atelierwand*, 1872. Olaj, vászon, 111×79,3 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

12 Ivins WILLIAM M., Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció.* Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2001. 59.



3. Anatómia-tanterem az 1920-as években
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 14/25.

szekről készített részletöntvényeket) rajzoltak (2. kép). A legutolsó lépés az élő modell utáni rajzolás volt.¹³

1850-től, a realista tendenciák megjelenésétől az akadémiai oktatási gyakorlatot igyekeztek meghaladni, a másolás éppen a „valóság” pontos megragadását tette nehezebbé. A gipszöntvények másolása az oktatásban gyakorlatilag az 1920-as évekig csökkent, majd szinte el is tűnt. Az élő modell utáni rajz módszertanának dogmatizmusa fellazult, és szabad, „módszer nélküli” rajzolássá vált.

Az új paradigmában nem volt klasszikus értelemben vett rendszer, nem volt szigor, a kreativitást tekintet-

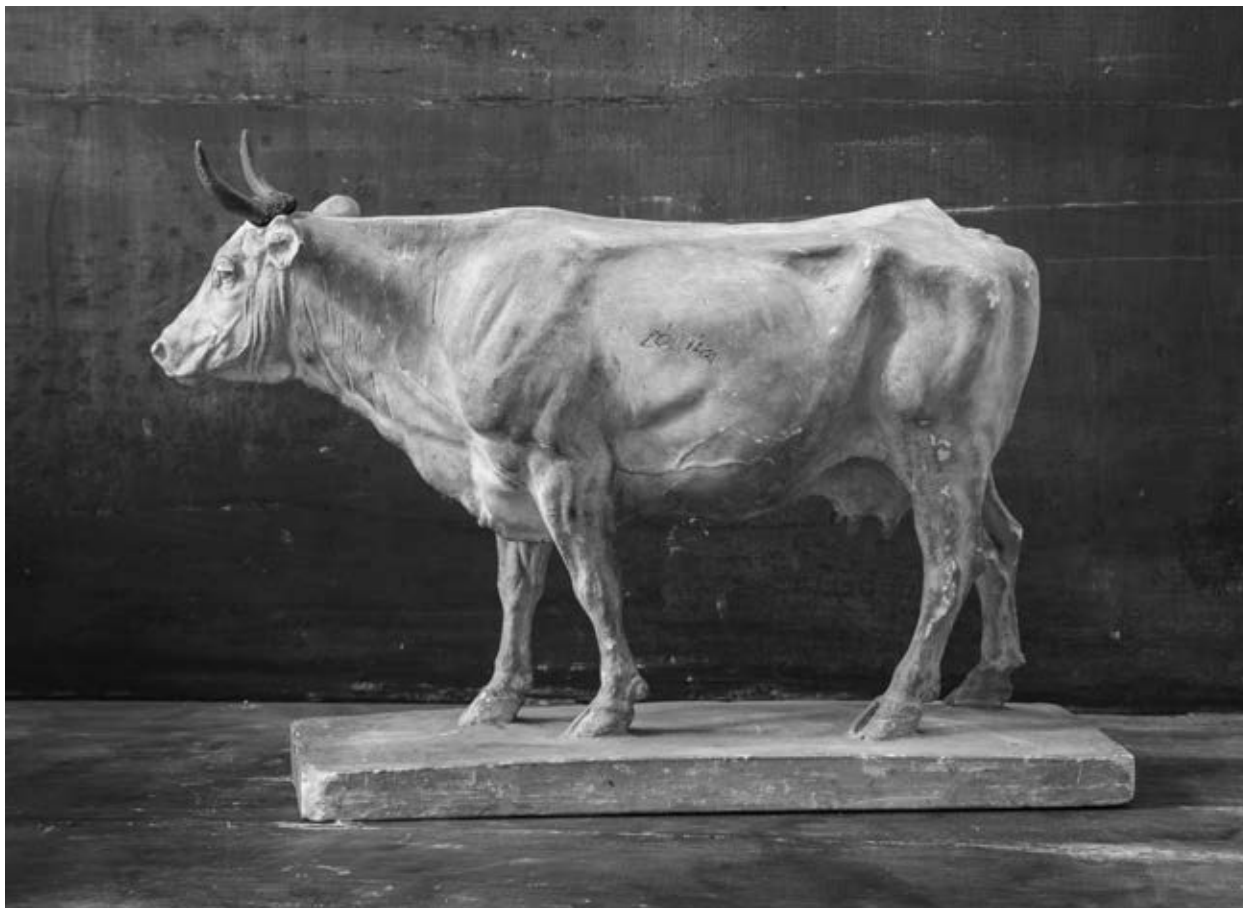
ték a legfontosabb, szinte kizárólagos követelménynek, alapelvnek. Ez a meredek váltás ugyanekkor komoly törést jelentett a vizuális művészeti tradícióban. A korábbi gyakorlattal történő szakítás a kortárs művészeknek is problémát okozott, ugyanis ha vonzódtak a klasszikus figurális művészethez, akkor az ismereteket közvetítő minták hiányában felületessé váltak, aminek következtében a figurális („objektív”) festészet színvonala leromlott. A 20. században az akadémiai és művészeti iskolák korábbi, jelentős gipszgyűjteményei különböző okok miatt meglehetősen megcsappantak, szinte elenyésztek (eladás, rongálódás, kiselejtezés stb.).

13 A Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszékén található Gyűjteménye rendelkezik az összes

nehézségi fok rajzolásához használt gipszöntvénnel.



4. Az emberi hát felületének izmai, 20. század eleje. Gipsz, 102×55×14 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék
Gyűjteménye (Fotó: Albert Ádám)



5. Szarvasmarha, 20. század eleje. Gipsz, 44×16×33 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék Gyűjteménye (Fotó: Albert Ádám)

A gyűjtemény

A Budapesten 1871-ben alapított pesti Mintarajztanodában,¹⁴ amely a mai Képzőművészeti Egyetem elődje volt, fontos szerepet kaptak a rajzi „alapozó” stúdiók, a különböző rajzi, geometriai órák, úgymint az alakrajz és festés, az elemi kompozíciókísérletek, boncalaktan, geometriai tárgyak.¹⁵

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék oktatási segédanyagainak gyűjteménnyé rendezése 2011-ben kezdődött. Ez alatt az idő alatt megtörtént az egyes

darabok számbavétele, kiemelt hangsúlyt helyezve a tárgyak állagmegóvására. Többek között a további sérülés megelőzése miatt és a gyűjtemény oktatási célú felhasználhatóságának megerősítése céljából az egész gyűjtemény átkerült az anatómia tanszék által is használt nagy geometriai előadóba, így rendszerezett formában tanulmányozhatók a gyűjteményi darabok.

Bár ez egy oktatási segédeszközöket tartalmazó gyűjtemény, mégsem határolható el azoktól az időszakoktól, amelyekből a tárgyak származnak, vagy azoktól az anatómiát tanító művészekről, anatómu-

¹⁴ Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde.

¹⁵ A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Szerk. BLASKÓNÉ

MAJKÓ Katalin–SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 16, 22, 26, 30.



6. Az emberi láb izmai, 19. század vége
Festett gipsz, 138×15,5×28 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék Gyűjteménye (Fotó: Albert Ádám)

soktól, művészi ambícióval rendelkező orvosoktól, akik az anatómiai tárgyakat oktatták.¹⁶ Az a korszak, amelyben éltek, rendre meghatározta a tárgyak jellegét, a gyűjtés és a beszerzés irányultságát. Az a törekvésünk, hogy mi ezt már gyűjteménynek tudjuk és akarjuk nevezni, abból adódik, hogy a korábbi törté-

nelmi korok elmúltával ezeket a tárgyakat régiségük-nél és ritkaságuknál fogva is féltve őrizzük. Célunk a muzeális gipsztárgyak állagmegóvása és együttesük gyűjteményként történő kezelése. A tárgyak beazonosítása, rendszerezése és leltárba vétele jelenleg zajlik.

A gyűjtemény tárgyai tehát oktatási segédeszközök, „szertári kellékek”, amelyeket az intézmény azért vásárolt vagy szerzett be az idők során, hogy azok felhasználásával az oktatott tárgyakat, diszciplinákat a hallgatók minél jobban megértsék, minél teljesebb képet kapjanak róluk. Korábban ezek a tárgyak az egyetem különböző termeiben elszórtan voltak megtalálhatók, közös vonásuk, hogy alapvetően mindig is oktatási célra használták őket, nem gyűjteményként, hanem tantárgyi szemléltető eszközökként, szertári környezetben tárolták őket¹⁷ (3. kép). A gyűjtemény főbb csoportjai jól mutatják, hogy az akadémiai művészképzésben milyen struktúra és módszertan alapján zajlott az alapozó képzésbe integrált rajzi-anatómiai, geometriai és építészeti tárgyak oktatása.¹⁸

A gyűjtemény egyik fő egysége az *anatómiai preparátumoké*, amelyek egyik része humán, másik része állati csont és nedves preparátum. A művészeti anatómia legfőbb tárgya az ember, az emberi test, illetve annak működése, a statikus csontrendszer és az azt dinamizáló vázmozgató izomrendszer (4. kép). Gyűjteményünk másik részét a fából készült, javarészt az építészeti szakrajzot támogató építészeti modellek, makettek és szabályos geometriai testek csoportja képezi.

Az anatómiai preparátumokon és építészeti makettekén kívül gyűjteményünk harmadik csoportját a *gipszminták* alkotják. Ezen belül emberi anatómiai ábrázolások, izomtani és csonttani öntvények, klasszikus szobormásolatok, emberi testrészekről készített direkt-öntvények, állatábrázolások (5. kép) és állatanatómiai gipszöntvények, valamint az építészeti rajz oktatását szolgáló építészeti öntvények (tagozatok, oszlopfelek, vízközpő stb.) különböztethetők meg.

Gyűjteményünk speciális részét képezik azok a nagyméretű, feltételezhetően német eredetű, 19. század végi festett izomtani öntvények, amelyeknek az oktatásba történő beemelése többek között azért jelentős, mivel a festett szalagok, felületi izmok vagy

16 Az intézményben anatómiát tanító orvosok és művészek: Dr. Plósz Pál (1844–1902), Dr. Szilágyi Ede (1944–1894), Székely Bertalan (1835–1910), Dr. Tellyesniczky Kálmán (1868–1932), Tardos Krenner Viktor (1866–1927), Pilch Dezső (1888–1949), Barcsay Jenő (1900–1988), Patai László (1932–2002), Kiss Tibor (1955–2015), Kőnig Frigyes (1955–).

17 Tanács Jegyzőkönyv: 1923. évi január hó 26-án kelt rektori Tanácsülési Jegyzőkönyv: „Alakrajzi szertár, Bonctani szertár, Szemléleti látszattan szer-

tár, Kosztumtár” kezelését, kezelő személyeket meghatározó feljegyzés.

18 Ezek a következők voltak: festészeti bonctan, vagy boncalaktan, mai nevén művészeti anatómia, illetve a rajzi képzés, amely jelen esetben alakrajzi stúdiumokat jelent. Ezenkívül geometriai természetű tárgyak tartoznak még ide, amelyek az intézmény alapításától kezdve, 1871 óta sokféle elnevezéssel léteztek, most művészeti geometria a neve.

izomcsoportok a hallgatók számára megmutatták a speciális, atipikus, bonyolultabb testrészeket, mozdulatokat (6–7. kép).

A bemutatott módszertani keret, illetve a gyűjteményi tárgyak egyfajta élő közeget jelentenek a Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék *alakrajzi, művészeti anatómiai és művészeti geometria* kurzusainak jelenlegi oktatásában. Természetesen az akadémiai modell és a korai modernitásból eredő egyéb művészeti gondolkodásra alapozott oktatási szemléletmódok nem jelennek meg vegytiszta formában, hanem egy ezekre alapozott új, a korábbiaktól eltérő paradigma kidolgozása zajlik. Egyrészt próbáljuk fenntartani a megfigyelésen alapuló klasszikus rajzi leképzést, másrészt a kreatív rajzi megközelítésmódot, és egyúttal megpróbáljuk integrálni a technikai képalkotás erőit. Így az oktatásban helyet kapnak a közel százéves anatómiai szemléltető eszközök mellett a 3D- modellek is. A gipszöntvények rajzolásán kívül pedig egy új dimenzió kialakítására került sor a tanszékek közötti együttműködés keretében. Ennek értelmében a sérült gipszöntvények nem csendéleti tárgyként, hanem a szobrász-restaurátor hallgatók plasztikai, restaurációs és -technikai terepéül is szolgálhatnak.

A restaurátorképzés

Az egyetem két tanszéke¹⁹ között a 2014–2015-ös tanévben jött létre együttműködés a Művészeti Anatómia Rajz és Geometria Tanszék Gyűjteményének néhány sérült gipszöntvényének restaurálására.

A két tanszék némileg rokonságban van, amennyiben a múltban mellékszakként, kiegészítő képzésként szerepeltek a művészeti akadémia tanulmányi programjában. Miközben az anatómiaoktatás a kezdetektől jelen volt, a restaurátorképzés később, és akkor is csak fokozatosan nyert létjogosultságot. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1948-ban²⁰ indult festő-restaurátor oktatás önálló szakként évtizedekkel később, a Restaurátorképző Intézet alapításával (1969)²¹ kapott 5 évfolyamos képzési rendszerre lehetőséget. Ezzel egy időben a szobrász-restaurátor oktatás is kezdetét vette a főiskolán Szakál Ernő irányításával.



7. Az emberi kéz felületes izmai
Gipsz, 68×10×10,5 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék Gyűjteménye (Fotó: Albert Ádám)

Hamarosan árnyaltabbá vált a kőszobrász- és faszobrász-restaurátorok képzése (1976), és ez az egyetemi szintű diploma megnevezésében máig is tetten érhető. (Utóbbi Bodorné Szent-Gály Erzsébet szakmai vezetésével indult.) A két szobrász-restaurátor specializáció összetett tananyaggal rendelkezik. A két fő pillér a művészeti, valamint a technikai-természettudományos ismeretek elsajátítása. A hallgatók a graduális képzés

19 Restaurátor Tanszék, kőszobrász-restaurátor specializáció és a Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék.

20 Ifj. BÓNA István: Restaurátorképzés Magyarországon. In: *Restaurátor*. Szerk. GÖRBE Katalin. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátorképző Intézet, 2002. 7–10.

21 Dr. ENTZ Géza: A Magyar Képzőművészeti Főiskola Restaurátor- és Konzervátorképző Intézetében készült diplomamunkák és vizsgamunkák jegyzéke. *Múzeumi Műtárgyvédelem*, 10. 1982. 161–189

keretében (MA) 10 szemeszteres, egymásra épülő gyakorlati és elméleti oktatásban részesülnek.

Az első két év szobrászati alapképzésének egyik legfontosabb követelménye a plasztikai látásmód fejlesztése, kiszélesítése. Az élő modell utáni klasszikus mintázási gyakorlatok tökéletes lehetőséget nyújtanak egyfajta saját „szobrászi nyelv” kialakítására. Azonban a jövőbeli restaurátori feladatoknál, mint például a rekonstrukciónál vagy a formai hiányok pótlásánál, mindez csupán hiányos tudást jelent. Természetesen az elengedhetetlenül szükséges stílustörténeti ismereteket a plasztika világában lehetetlen pusztán képi illusztrációkkal átadni. A szobrok háromdimenziós bemutatására pedig még mai napig is a gipszöntvénytámasolat a legolcsóbb és leghasználhatóbb megoldás. Oktatási környezetben ezek a tárgyak kézzelfogható közelségbe kerülnek, és ez pótolhatatlan segítség, ha a térbeli vizsgálhatóságot tekintjük szempontnak. Más nézőpontból nem hagyhatjuk figyelmen kívül az érzékeny öntvényeknek mint (mű)tárgyaknak a sérülékenységet.

A szobrász-restaurátor műtermekben található gipszmásolat-gyűjtemény, az alapítás óta eltelt négy évtized alatt összegyűjtött mintakincs. Nincs időbeli folytonosság, kapcsolat korábbi akadémiai mintakészlettel, és számszerűségét tekintve sem alkalmas anyagunk a klasszikus gipszgyűjteményeknél jellemző stílustörténeti összehasonlítások szemléltetésére.

A gipsztárgyak egy része itáliai reneszánsz alkotások másolata, és az 1990-es évek előtt került a műtermekbe, valószínűsíthetően a Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményéből.²² Az 1911 előtt készült másolatok eredete nem egyértelmű, azonban a festett öntvényszámok, a belső vázszerkezet, az öntéstechnológia mind erre utalnak. A másik nagyobb csoportot az életnagyságú, mintázott portrészobrok gipszmásolatai képviselik. Ilyen például Stróbl Alajosnak tanártársairól, Lotz Károlyról és Schulek Frigyesről készült büsztje, vagy Kisfaludi Strobl Zsigmond Csók István-mellszobra.²³

A szobormásolatok részletező pontosságuk szerint hasonlóan csoportosíthatók. A reneszánsz másolatok készítői elsősorban a nagy plasztikai egységekre kon-

centráltak, és eltérő formakészítő technológiát alkalmaztak (pl. darabformázást). Másik csoportjuk mintavételi eljárása – és feltehetően a mintavétel szándéka – egyértelműen eltérő. Ez utóbbiak között találjuk az agyaggal mintázott büsztöket, ahol átmentésre kerültek a mintázás eszköznyomai. Rendelkezünk például egy *Mária a gyermekkel*²⁴ életnagyságú körplasztikával, amelyen a korhadtt, rovarkárosítóktól töredezett részletek hitelesen tolmácsolják az eredeti műtárgy fa voltát. Az eredetivel megegyező hatást ebben az esetben tovább fokozza a színrekonstrukció.

Oktatási környezetben a műtárgymásolatokra nem jellemző az ilyen mértékű illúziókeltés. Az egytónusú gipszfelszín a fény-árnyék hatás által sokkal inkább szolgálja a plasztikai értelmezést. Egyszínű, törtfehér bevonatokat nagyjából a tárgyak felénél találunk, ezek elsősorban a formahordozó felszín védelmére készültek. További szerepe a nyers gipszfelület elpiszkolódására jellemző fordított térhatás (a kiálló formákon megülő por elsőtétít, miközben a mély részek fehéren világítanak) tompításában érhető tetten.²⁵ Ezeknek a daraboknak megvan az a nagy előnyük, hogy kézbe foghatók, tanulmányozásuk során az apró sérülések, karcolások kockázata minimális, ami fontos szempont, ha a gipsztárgyak értékét vesszük figyelembe. Ilyen értelemben másodpéldány vagy negatív öntőforma nélkül minden gipszmásolat egyedi műtárgynak tekinthető.

A szobrász-restaurátor egyetemi hallgatók gyakorlati képzésében megkerülhetetlen szerepet kaptak a gipszmásolatok. Ez a szerep már nem annyira a századforduló akadémiai szemléletű oktatását idézi, sokkal inkább egyfajta készségfejlesztő segédanyagként funkcionál. A kisszámú mintapéldány átfogó stílustörténeti összehasonlításra nem ad lehetőséget, ellenben az ókortól a 20. századig minden nagyobb művészettörténeti korszakból rendelkezünk legalább egy másolattal. A hagyományos feladatok közül jelen van a látvány utáni másolás – esetleg léptékváltással –, amivel a stílusérzéken túl a megfigyelőkészséget, a hosszabb időn keresztül fenntartott koncentrációt fejlesztjük. Külön feladattípust képviselnek a kő- és fafaragványok másolatai, ahol a másolási tech-

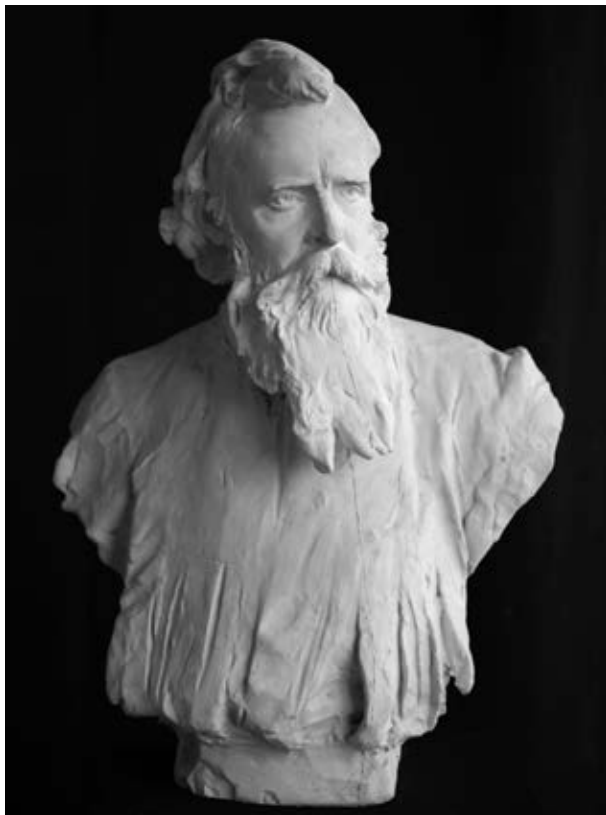
22 Azonosítható kompozíciók részei: Antonio Rossellino: *Jacopo di Portogallo bíboros síremléke* (két térdelő angyal), 1461 után, Firenze, San Miniato al Monte; Desiderio da Settignano: *Carlo Marsuppini síremléke* (tendő és a füzért tartó angyalok), 1455 után, Firenze, Santa Croce; Andrea della Robbia: *Mázás agyagrelief (Pólyás gyermek medallionban)*, 1487, Firenze, Ospedale degli Innocenti; Benedetto Buglioni: *Timpanonrelief (Mária megkoronázása)*, Firenze, Ognissanti; Giovanni Antonio Amadeo: *Medea Colleoni síremléke* (dombormű), 1470–1475, Bergamo, Cappella Colleoni.

23 Eredeti bronz- vagy bronzra patinázott változataik a rektori hivatal

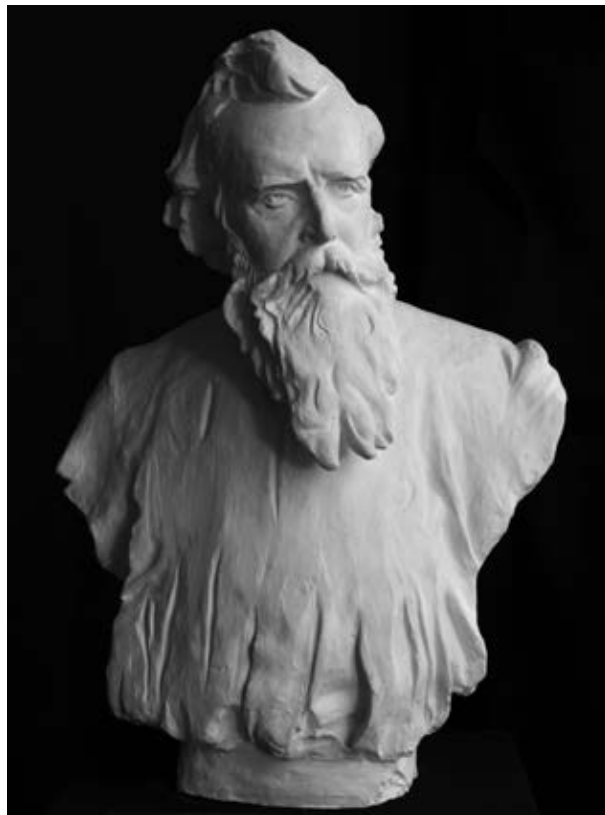
előtti folyosón láthatók, illetve a Schulek-portré egy példánya a Magyar Nemzeti Galéria szoborraktárában is megtalálható.

24 A leltárkönyvi leírás és méret alapján a szobor valószínűleg megegyezik a Szépművészeti Múzeum 252. leltári számú hiányzó gipszmásolatával, a nürnbergi Jakobsplatz és Knorrstraße sarkán álló lakóház homlokzatán látható 15. századi alkotás kópíjával.

25 EGRI Hunor–KÁLDI Richárd: *A Szépművészeti Múzeum gipszgyűjteményének restaurálási terve*. Budapest, 2015. Kézirat, Régi Szobor Gyűjtemény.



8. **Stróbl Alajos:** Schulek Frigyes életnagyságú portréja
Gipsz, 56×31×76,5 cm
Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék
(Fotó: Káldi Richárd)



9. **Gheorghita Borbála:** Schulek Frigyes portréjának (8. kép) 1:1 arányú, látvány utáni másolata, 2015
Magántulajdon (Fotó: Káldi Richárd)

nikák (pontozás, négyzethálós rendszer) elsajátítására van lehetőség, illetve a pontosságot értékelve mérhető eredményt kapunk. Ettől eltérően a századfordulón készült portrészobrok 1:1 arányú mintázása olyan szubjektív megítélésű attitűdöt követel, mint az anyagkezelés, a virtuóz gesztusok rekonstruálása, az anyagszerűség érzékeltetése (8–9. kép). Az első két év szobrászati alapképzésének része a technikai eljárások bemutatása. Az évek folyamán a sérülékeny gipsztárgyak amortizálódtak, ezért az „utolsó pillanatban” újabb szerep jutott a gipszmásolatoknak. Szilikonnegatívak készülnek évről évre egy kiválasztott mintadarabról egy kurzus keretében, ahol a negatívkészítés kerül előtérbe. A programban nemcsak saját mintakészletünk megmentését tűztük

ki célul, hanem az anatómia tanszék gyűjteményének megőrzésében is közreműködünk.

További kiemelt jelentőségű iskolai feladat a plasztikai alapképzést követően a sérült gipsztárgyak restaurálása, amikor a restaurátori szemlélet elsajátítása válik hangsúlyossá.

A feladatmegoldás

Ennek a műhelymunkának egyik legfrissebb példája az anatómia tanszék gyűjteményéből származó nagyméretű pilaszterfő (10–11. kép) restaurálása.²⁶ A pilaszterfő

26 A következőkben Pusztai Barbara harmadéves kőszobrász-restaurátor hallgató restaurálási dokumentációjának kivonatát ismertetjük.

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék, kézirat.



10. Akantuszlevelekkel díszített kompozit pilaszterfő
Gipsz kéregöntvény, 65×85,4×24,8 cm
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és
Geometria Tanszék Gyűjteménye, ltsz. VI/99. Átvételi állapot.



11. A kompozit pilaszterfő a restaurálást követően

eredetileg egy darabból álló gipsz kéregöntvény. A szimmetrikus kompozíciójú öntvény jobb oldalán a vultás mező több apró darab kíséretében letört. A törésvonal pontosan illeszthető, keresztmetszeti képe 0,3–2 cm közötti falvastagságot mutat. Az öntvény falába gézlapokat fektettek, ezenkívül más szerkezeterősítő anyagra utaló nyomok nincsenek. A gézlapok nemcsak a törésfelületeknél bújnak elő, hanem számos helyen, a felszínen is, ahol a gipszréteg vékonyabbra sikerült. Több kereszt- és hosszirányú átmenő repedés fut az alsó harmadban. A repedések mentén nem vált szét a műtárgy, és elmozdulások sem tapasztalhatók, a gézlapok összetartották, és a hátoldal felől korábban gipszmasszával stabilizálták. A műtárgy felszínén, jellemzően a kiálló formákon, kisebb karcolódások, csorbulások „világítanak”, de találhatók régebbi, elkoszolódott sérülések is. Az öntvényt valószínűleg a gipsz megkötése után formálhatták. Néhány helyen egyértelműen kivehető szerszámhasználat nyoma, amelynek célja az íves részek formázása, átdolgozása lehetett. Egyébként a teljes felszínt porszenyveződés fedi, amit tovább tarkítanak különböző szürkés színű átfestések és vörösesbarnás elszíneződések.

A restaurálási koncepció egyik fő eleme, hogy a műtárgy eredeti formáját, ornamentális kompozícióját visszaállítsuk, ezért fontos volt a letört darabok pontos visszaillesztése, és a formai hiányok pótlása. Mint építészeti díszítményen a feszes élek, ívek, felületek nem engednek túl sok esetlegességet, ezért a kisebb

méretű hiányok pótlása pontosan visszafejthető. Ezzel együtt a gipsztárgyat mint egyedi műtárgyat tekintjük minden alkotói sajátosságával, készítési jellemzőivel, ilyen értelemben nem kizárólag a gipsztárgyak értékét jelentő formahordozó felületre fókuszálunk, hanem a maga teljességében vesszük kezelésbe. Ezenfelül a műtárgy korából eredő „patina” megőrzésére külön hangsúlyt fektettünk.

A pilaszterfő egy oktatási segédeszköz, amelynek gyakorlati szerepe a prezentáció. Tisztán az ideát hordozó megjelenést nem zavarhatják egyéb információk, ezért beilleszkedő kiegészítéseket tervezünk, és az egységes összkép érdekében a retusokat szűk tónushatárok között tartjuk.

Fontos az egységes összkép, a formák értelmezhetősége az eredeti alkotói szándéknak megfelelően. Ez azért lényeges, mert már előre láthatóan vannak olyan szennyeződések és átfestések, amelyeket nem tudunk eltávolítani, illetve a műtárgy nagy része egyformán szürkés, emellett a letört részeket védetlenebb helyen tárolták, ezáltal sokkal világosabbak. Az egységes megjelenés a tárgy funkcióját illetően nem hagyható figyelmen kívül.

A tisztítási folyamat egy száraz és egy vegyszeres fázisból állt. Az ecsettel, sűrített levegővel történő portalanítást követően az erősebben kötődő és a mélyedésekben megült porszenyveződés eltávolítására egy gél állagú agaragar készítményt használtunk, amely

radírozó mozgásra magába kötötte a szennyeződést. A mechanikai tisztítás kevésnek bizonyult, miközben az érzékeny gipszfelület további „gyötrése” a formai részleteket veszélyeztette volna. A legsikeresebbnek egy vegyes technika bizonyult, ammóniaoldatos tisztítást követően a gumikészítménnyel is átnyomkodva a felületet. A „hófehér” állapot elérése nem lehet cél egy több évtizedes gipsztárgy tisztításánál, esetünkben továbbbi óvatosságra intett a foltokban és a bal alsó harmadban nagyobb kiterjedésben megmaradt szürkés árnyalatú festékszívet, amit a mikroszkópos metszet-csiszolat is igazolt. A bevonat megőrzése véleményünk szerint indokolt, mivel a műtárgy történetének része, és a fény-árnyék kontraszt tompításával anyagszerű hatást kölcsönöz a gipszfelületnek.

A tisztító folyamatok után összeillesztettük a darabokat. Poli(vinil-acetát) alapú ragasztóanyagot alkalmaztunk a törésfelületek illesztésére, majd a hátoldalon a repedés vonalában gipszfelhordással és rozsdamentes pálcák beépítésével merevítettük a csatlakozó részeket. Az előoldalon injektálással feltöltöttük a repedéseket, és pótoltuk a formai hiányosságokat. Egyedileg kevert kiegészítő anyagot, módosított kötési gipszet használtunk. A keverék összeállításának főbb kritériumai voltak a műtárgy anyagánál puhább végleges keménység és a beilleszkedő törtfehér szín. Már a tisztítás után láthatóvá váltak a gipsz anyagát elszínező sárgás foltok. A kiegészítések környezetében az enyhe nedvesítés hatására hasonló sárgás „udvar” keletkezett. Az esztétikailag zavaró foltokat több periódusban hidrogén-peroxiddal kezeltük.

A korábban említett egységes összkép eléréséhez a hiányzó részekben a szürkés színű átfestés rekonstrukciója mellett döntöttünk. A színrekonstrukcióhoz külön gipszlapon többféle kötőanyaggal és festés-technikai módszerrel kísérleteztünk. Az egységességre való tö-

rekvést folyamatosan szem előtt tartva választottuk ki az egyes anyagokat és technikákat. Az egyik legfontosabb elvárás az volt, hogy az újonnan festett felület különböző szögben, megvilágításban is az eredetivel megegyező matt hatású legyen. A próbák alapján legmegfelelőbbnek az enyves kötőanyag bizonyult, abból a szempontból is, hogy a retus reverzibilis folyamat legyen, szükség esetén vissza tudjuk állítani az eredeti állapotot. Egy vékony rétegű, tisztán enyves alapra került rá a pigmenttel kevert enyves réteg. Az alsó réteg miatt a festék vizes ecsettel visszatörölhető, de tartós annyira, hogy enyhe nedvesség hatására sem válik le, illetve tapintásra sem jön le a festék.

A pilaszterfő restaurálásával egy, az anatómia- és térábrázolás-órákról régóta hiányzó gipsztárgy kaphatta vissza eredeti funkcióját.

Albert Ádám

DLA, Habil. egyetemi docens

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészeti Anatómia, Rajz és Geometria Tanszék

mada.trebla@gmail.com

Káldi Richárd

művésztanár

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék

kaldirichard@gmail.com

Pusztai Barbara

egyetemi hallgató

Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék

pusztarestbarbara@gmail.com

Using gypsum visual aids and artwork replicas in education, in cooperation between different departments of the Hungarian University of Fine Arts

The Hungarian University of Fine Arts owns several artworks of various origins and of different ages made of gypsum, as well as gypsum replicas of artworks. Some of these are visual aids created for educational purposes while others are educational replicas. Drawing gypsum casts has been important for several reasons in art education. On the one hand, it ensured the controlled learning of drawing techniques, and on the other, it played a major role in aesthetic education: the artworks selected for drawing helped to define the concept of classical beauty. Although the distribution and titles of courses have changed over the past decades, indispensable contents of academic education, such as the drawing of gypsum casts, are still present in our educational programs. These gypsum casts are particularly important with regard to the educational work of two departments.

The establishment of the Collection comprising educational visual aids of the Department of Artistic Anatomy and Geometry and Projection of the University of Fine Arts started in 2011. Several gypsum casts and gypsum statues are part of the Collection. Some of the objects are educational muscle casts (human, animal and painted) aiding the study of Artistic anatomy, while others are direct casts of body parts used in instructing Figure drawing. The Collection also contains small size gypsum statues of animals and many other objects. The methodological framework as well as the objects of the Collection create an animated medium for the instruction of figure drawing, artistic anatomy and artistic geometry. The study voices the dilemma which is posed by the everyday use (open expanding system) and the museological use (closed, fossilised time segment) of the Department's Collection.

Gypsum casts also feature prominently in the training of restorers. From 1969, this training took place in an independent institute at the College of Fine Arts and later, after the University was created, in the Conservation Department. The role gypsum casts play here is not so much in the academic

education which was characteristic at the turn of the century, they rather function as supplementary materials in skills development. The wooden, stone and terracotta statues as well as cast replicas of reliefs originating from different art historical periods are indispensable in studio practice.

We have created an opportunity for the preservation of the fragile gypsum objects of the two departments within our institute's educational program. Every year, silicone moulds are created of selected pieces within the framework of courses devoted to presenting the method of mould making. The restoration of damaged gypsum objects is of utmost importance; in this case the emphasis is placed on adopting the restorer's approach. The presentation about the restoration of a pilaster head borrowed from the Collection of the Anatomy Department, which was delivered by our third-year stone statue restorer student, Barbara Pusztai, offers an insight into this practice.

Ádám Albert

*DLA, Habil. Associate professor
Hungarian University of Fine Art, Department of Artistic Anatomy,
Drawing and Projection
mada.trebla@gmail.com*

Káldi Richárd

*Artist Teacher
Hungarian University of Fine Art, Conservation Department
kaldirichard@gmail.com*

Barbara Pusztai

*Student
Hungarian University of Fine Art, Conservation Department
pusztaiestbarbara@gmail.com*

TÁRGYSZAVAK

gyűjtemény, művészeti oktatás, művészeti anatómia, rajztanítás, gipsz, Restaurátor Tanszék, másolatok

KEYWORDS

collection, art education, human anatomy, drawing education, plaster cast, Conservator Department, replicas